



आधुनिकता
और
हिन्दी साहित्य

इन्द्रनाथ मदान

आधुनिकता और हिन्दी साहित्य

[कविता, कहानी, नाटक, उपन्यास]



राजकमल प्रकाशन

दिल्ली-६

:

पटना-६

ମୂଲ୍ୟ ୧୫.୦୦

© ଡା ହୁମାୟାସ ମହାନ୍ତି

ପ୍ରଥମ ମାଧ୍ୟମ : ୧୯୭୩

ପ୍ରକାଶକ : ମାଧ୍ୟମ ଓ ପ୍ରକାଶନ ପ୍ରା. ବି.

୧ ପି. ଟି. ବଜ୍ରପାଟ, ବିନ-୩-୧

ମୁଦ୍ରକ : ଡି. ଓ. ପାଟ. ବଜ୍ରପାଟ ପୁସ୍ତକାଳୟ ଦ୍ଵାରା ମାଧ୍ୟମ ବିଭାଗ ମେଳ,

ମାଧ୍ୟମ-୩-୧-୧୧ ୩୦

ଆବଦ୍ଧ , ଦୁର୍ଗାହ

क्रम

आधुनिकता और कविता
आधुनिकता और कहानी
आधुनिकता और उपन्यास
आधुनिकता और नाटक



—

आधुनिकता और कविता

१—आधुनिकता को देश-विदेश की कविता में पहचानने की कोशिश एक घरसे से होती रही है; लेकिन हिन्दी कविता में इसकी छुट-बुट पहचान हाल में होने लगी है और वह भी कवियों को लेकर अधिक और कविताओं को लेकर कम। इसे परिभाषा में बाँधने की कोशिश भी असफल होने की गवाही देती रही है। आधुनिकता इतनी पास है कि इसे उल्टी दृष्टि से भीकना कठिन जान पड़ता है। आज इस शब्द के इस्तेमाल की बाढ़-सी आ चुकी है और पत्रकारों और पत्रकार-आलोचकों ने इसे इतना दूषित कर दिया है कि इसकी बात करने में थोड़ी भ्रमक महसूस होती है। आधुनिकता और आधुनिकवाद में अन्तर भी थोड़ा साफ होने लगा है—एक प्रकिया है और दूसरा मूल्य, एक गति है और दूसरी स्थिति। क्या इसे परखने की कसौटी बाल की लगत है या देश की या देश-वास की? क्या इसे ऐतिहासिक दृष्टि की लेंबर पकित सही है? क्या इसमें निरन्तरता की लोख और पाया जा सकता है या अनिरन्तरता में इसकी पहचान हो सकती है? यदि इसमें निरन्तरता है तो किसकी? क्या यह निरन्तरता प्रवृत्ति की है या अनिरन्तरता संवेदना या बोध की है? इन तरह के पेचीदा सवालों के जवाब कविता में पाया बेहतर है या कविता के बारे में बात से? आधुनिकता की दृष्टि से हिन्दी कविता की घुड़घात कहाँ से होती है? क्या आधुनिकता का एक ही दौर हिन्दी कविता में आया है या एक से अधिक। यदि एक से अधिक दौर आये हैं तो उनकी पहचान और परख किस तरह हो सकती है! इन तरह के और सवालों का पैदा होना लाजमी है। आधुनिकवाद को कभी एक मरी से जोड़ा गया तो कभी दूसरी से, कभी एक युग से जोड़ा गया है तो कभी दूसरे युग से, कभी एक दशक से जोड़ा गया है तो कभी दूसरे दशक से, कभी एक पीढ़ी से तो कभी दूसरी पीढ़ी से। कुछ नाम भी इससे जुड़ गए हैं, कुछ आखिरकार भी। नाम

काम मुझमें सधा है

घोर भी मुझसे गया है—कुकुरमुत्ता

यह दृष्टि कभी व्यंग्य के स्तर पर है तो कभी विनोद के स्तर पर। कविता की सैर तथ्याव के बाग से शुरू होती है। इस बाग में तरह-तरह के फूल हैं, तरह-तरह के पेड़ हैं, तरह-तरह के रंग हैं। एक-एक को गिनवाया गया है जिससे नीरसता का बोध होने लगता है और इसे तोड़ने के लिए व्यंग्य का सहारा लिया गया है—

बीच में आरामगाह

दे रही वडपन की थाह—कुकुरमुत्ता

इसके बाद गुलाब और कुकुरमुत्ता संवाद—'घबे, मुन बे, गुलाब' से शुरू होता है जो वास्तव में कुकुरमुत्ता का एवालाप है, जिसमें निराला के उपेक्षित ग्रह को पोशा और पाया गया है। यह दूसरी दृष्टि है जो मनोविज्ञान की है और समाजशास्त्र की दृष्टि से अधिक गहरे में है। पहली दृष्टि डा० रामविलास की है और दूसरी दृष्टि डा० मदान और दूषनायतिह की है। यह सही है कि इसमें गुलाब को पोसा गया है और कुकुरमुत्ता को पोसा गया है, लेकिन इसके साथ ही इमरुत मज्जाक भी उड़ाया गया है। यह उपहास विमर्श का बोध कराने लगता है जिसमें आधुनिकता उजागर होने लगती है। मैं दा कुकुरमुत्ता की तुलना कभी चीनी छाते से तो कभी भारत के छत्र से, कभी वैरागूट से तो कभी मुद्रांन चक्र से, कभी जलौटा की उलटी मयानी से तो कभी राम के कसे धनुष और बलराम के हत से जब की जाती है तो क्या कुकुरमुत्ता के ग्रह को पोसती है, उसके भौतिक होने की गवाही देती है या उसका मज्जाक उड़ाने के लिए है ?

मैं ही डाँडी से सगा पन्ना

छारी दुनिया लीमती गल्ला।

आदि में व्यंग्य का गुट गहराने के बाद विनोद नहीं, विमर्श और उपहास का बोध होने लगता है—

मुझ से मुँह मुझ से बल्मा

मेरे सन्तू, मेरे लल्ला

इस तरह की संरचना में न केवल छायावादी संरचनात्मक विरभरता को तोड़ा गया है, विमर्श के बोध को भी गहराया गया है—

सपाटा हूँ पार मैं ही

हुवाना मँझपार मैं।

हबे का मैं ही नमून

पान मैं ही, मैं ही च

इस तरह का बोध यहाँ तक ठहरने वाला नहीं है, जारी रहना
में कुकुरमुत्ता हैं।

.....

तरसता में फाट

कंपित में जैसे तेजिनप्राउ

सब समझ जैसे रकीव

लेखकों में लठ जैसे लुप्तनसीब ।

इस तरह के व्यंग्य-उपहास-विसंगति के स्तर पर कविता जब चल
इसकी पहचान शोषक-शोषित और उपेक्षित ग्रह की भाषा में
निकट से जाता है या अपने निकट से आता है—यह सवाल तो
लेकिन भाषानिकता के बारे में संदेह की संभावना नहीं रहती। इस
बोध का नकार है। इस कविता के बारे में निराशा के विभाजित
और इसके बिखर जाने की बात इसलिए संगत नहीं जान पड़ती।
बिखराव इसकी पूरी संरचना में है, व्यंग्य-उपहास-विसंगति का
पूरे भन्दाव और मिजाज में है। यह बोध शोषक-शोषित, ग्रह के
पार कर या सतह पर छोड़कर गहरे में उतर जाता है, इसकी सतह
और में की पैरोडी-खिली में कभी संगीत के सार्जों का उपहास है तो
कारों का, कभी नृत्य की शैलियों का है तो कभी कलाकारों का,
की विधाओं का है तो कभी कवियों का—यही तक कि कालिदास
लेने के लिए कुकुरमुत्ता के दूसरे संस्करण में कालीदास लिखा गया
दूधनाथसिंह ग्रह के उन्नयन को खोजना चाहें तो खोज सकते
रामकृष्ण की शोषक-शोषित की संवेदना खोजने में मुश्किल प
भन्दाव में प्रोग्रेसिव की कसम की रवानो का मजाक उड़ाया गया है
का पारा रोके से रुक सकने वाला नहीं है। तब इस बात पर टूटती

यहीं से यह कुल दुआ

जैसे धमरा से बुधा ।

इसलिए कुकुरमुत्ता की पहचान न तो समाजशास्त्र और न ही मनो
की दृष्टि में संगत जान पड़ती है। इसमें चापल ग्रह के बिखराव
तो इसलिए संगत नहीं जान पड़ता कि इसके बाह्य बिखराव में भानु
विसंगति के स्तर पर है जो छायावादी बोध के विरोध में भाषानिक
को लिए हुए है। अगर बखिर में जो अक्सर मजाक उड़ाया है दूसरों
उड़ाने के लिए बेहतर तरीका नहीं है? कविता के पहले भंग की त
दिसम की टोपियों पर टूटती है—

सर सभी का फाँसने वाला हूँ द्वेष
टरकी टोपी, दुपलिया या किन्ही केप

भीर

भूमता हूँ सर चढ़ा
तू नहीं मैं ही बढा

अगर कुकुरमुत्ता की रचना केवल अपना बड़प्पन या अहं कायम करने के लिए है तो शोषक-शोषित का संकेत उसी तरह है जिस तरह उल्लिखित अहं के उन्नयन का; लेकिन इसकी तरह ये विसंगति का बोध है जो प्राधुनिकता की चुनौती का परिणाम है जो तोड़ती पहचान और मिश्रण को छायावादी कवना और समवेदना के विरोध में है। इसमें विसंगति का बोध अस्तित्ववादी चिन्तन की देन न होकर व्यंग्यता की संवेदना को लिए हुए है।

४—यह कविता का पहला अंश है, इनका दूसरा अंश नब्बाब के बाग के बाहर से शुरू होता है, उस परिवेश से जो शोषक-शोषित का संकेत दे सकता है, लेकिन इसमें अद्वेष का विषय, नब्बाब के सोलह खादियों की गिनती, मोना बीबी, गोली और बहार को बयान करने का अम्बाब शोषित से सहानुभूति के उद्देश्य को लिए हुए नहीं है। गोली और बहार दोनों पर भीड़ी खुदबिर्मा, गोली की माँ की पहचान समाजशास्त्रीय मूल्यांकन में फिट नहीं बैठती। कुकुरमुत्ता का भी अंत में मजाक उड़ाया गया है। इस कविता के दूसरे अंश में व्यंग्य उनाए पर है; लेकिन वहीं-वहीं बराती टेरियर और प्राधुनिक पोषक पर व्यंग्य के छोटे कविता की टस होने से बचा लेते हैं। इसकी छान कुकुरमुत्ता की मौलिकता पर टूटती है; लेकिन कविता का यह साहित्यिक अंत है; इसका अंत इसके बाहर निकल कर खुल जाता है। यह व्यंग्यता और विसंगति का संकेत छोड़ जाता है। इस तरह के सवाल पैदा हो जाते हैं। क्या कविता समीरता को लिए हुए है? क्या इसकी अगभीरता में समीरता का गुट है? क्या कुकुरमुत्ता की बीज में गुप्ता का बोध है या निरर्थकता का? क्या इसकी अकाध्यात्मिक भाषा में छायावादी काध्यात्मिक भाषा का विरोध नहीं है? क्या इसमें साधारण और समाधारण दोनों का उपहास नहीं है? क्या इन सब में प्राधुनिकता का बोध उजागर नहीं होना? यह आवश्यक नहीं है कि यह उसी तरह हो जो इसके बाद की कविता में है। प्राधुनिकता की प्रविष्टा, जो जारी है, सभी मानव की बदलती स्थिति को लेकर है तो सभी इसकी अनिश्चित निमित्त को लेकर और दोनों को अलगाना भी संगन नहीं जान पड़ता। बाउ बल देने की है। कुकुरमुत्ता के अतिरिक्त निराशा को रानी और कानो, सजोहरा, प्रेम-सगीत, गर्म बकीड़ी आदि का मिश्रण और अम्बाब भी छायावादी कविता के स्वभाव और रीति के विरोध में है। इसलिए कुकुरमुत्ता को इन कविताओं का प्रति-

निधि मानकर इसके आधुनिकता की गुरुमात की जाए तो यह भाव असंगत नहीं जान पड़ता और इसे विस्तार भी इसलिए देना पड़ा है कि इसकी गुरुमात के बारे में संकुलता की स्थिति गहराती रहती है और मतभेद बना हुआ है।

५—आम तौर पर सारसप्तक से आधुनिकता की गुरुमात की जाती रही है जो भव असंगत जान पड़ता है। यह सही है कि इस संकलन की रचनाओं में नया मोड़ लेने की कोशिश है; लेकिन यह कितना और कैसे है इसे धौंकना मेघ है। इसके सात कवियों ने अपने-अपने बचनव्यों में इस नये मोड़ के संकेत भी दिए हैं। अज्ञेय ने भी 'राहों के अन्वेषी' का संकेत दिया है। हरी घास पर सप्त भर' नाम के संकलन में इस नाम की कविता को अज्ञेय भी एक सांकेतिक रचना मानते हैं। क्या इसमें संकेत आधुनिकता को उजागर करते हैं? पहला संकेत शयन-भर का है। क्या शयन के सत्य में छायावादी साक्ष्य सत्य का धरती-भार है? दूसरा संकेत हरी घास का है। इसे कविता में अनुवातन धानव-भन की भावना कहा गया है जो सदा हरी और बिछी होकर रौंदी जाने के लिए सबको स्मृत होती है ताकि उस पर बैठकर सहज जीवन की अनुभूति को पाया जा सके। यह धनःस्थित, धनःसयत है जो हरी घास की तरह है। इसे भाषिक संरचना की दृष्टि से ठंड देहाती मुहावरे का नाम भी दिया गया है। क्या यह भाषा अभिज्ञान की है या ठंड देहानी जीवन की? यदि कविता में कुछ देहाती जीवन के दांड आ जाते हैं तो इनके आधार पर कविता की पूरी संरचना को यह नाम देना कहीं गलत संगत है—इसका जवाब संरचनावादी आलोचक ही देहानर दे सकते हैं। इस बात से इतर इस समय सवाल आधुनिकता की संवेदना का है। इसका स्वरूप क्या है? इस कविता में एक तरफ तो गहरी की आनुमाट को भुलाने की धन है और दूसरी तरफ सहज जीवन की अनुभूति को पाने की जो गाढ़े शयन-भर के लिए ही हो। इसे वहीं से जन भुलाया देकर—छायावादी पलायन न मान लिया जाए—इसका धरतीभार कविता में यह कहकर दिया गया है—'और न जाने उसे पलायन'। इसके बाद कविता में धावा है, धन है, धनानी है, धननी लता है, धन और धनने हैं, धननी और धनने हैं, धन उठाती धनानी धननी है। और धन धननी धन तावर की धन भर की दोनों तरफ धननी-धननी-धननी धननी है। इसके बाद भी कविता की संरचना इसी संभाव्य और संवेदना को लिए हुए है—धननी के धननी की एक धननी है जो धननी की धननी कविता की धन है (धननी की धन)। इन धननी की धननी धननी का धननी धन का नाम दिया गया है और इसके धननी की धन धननी है धननी धन के धन का धननी धन का धन धन धननी का धननी धन का धननी धन का धन है। इसे धननी के लिए धननी का धननी की धननी धननी हो जाती है। इसे वहीं से धननी धननी की धननी

न समझ लिया जाए—इसलिए इसमें मिश्र करने की आवश्यकता पड़ा है।
अपराध का बोध इसके बावजूद बना रहता है, लोगों की दृष्टि इस सहज जीवन
पर हावी है। अन्त में छुटकारा पाने की कोशिश इन शब्दों में बड़ी गई है—

वह हम हो भी
तो वह हरी घास ही आने :
(जिसके मुने निमन्त्रण के बल
जग में सदा जमे रौंदा है
धीर बढ़ नहीं बोनी)
नहीं मुने हम वह नगरी के नागरिकों से
जिनकी भाषा में
अतिशय बिजनाई है मातुन की
किन्तु नहीं है
कदवा
उठो, बच्चों, प्रिय ।

६—क्या हममें मगर-जीवन के लोगप्रेम और स्वाधीनता का विरोध है
और सहज जीवन की पुकार है ? छागवादी चिन्ता में यह स्वर मुने के
मिलता है। इन दोनों में यदि अन्तर है तो वह क्या है ? हम धार में सायाग
बनायास, चेत-अचेत की बात करने से अन्तर गाय नहीं होता। छागवादी
बोध का सम्बोधन करना बहने से नहीं हो जाता है कि इसे पचापन में समझ
आए। सहज जीवन का निरूपण अमेर की दुनियाँ में बार-बार किया गया है
वह चाहे दोस्त : एक बीकरी हो या नदी के द्वीप, हरी घास पर क्षण भर
हो या बलभी आगरे की। सारे में भी सहज-जीवन का निरूपण अमेर
दुनियाँ में किया है। हममें आधुनिकता की गोजा और पाया गया है। सारे
के चिन्तन की छाव भी अमेर की रचनाओं पर हो सक्ती है। इनके निरूपण
में अन्तर पाया जाता है। अमेर की रचनाओं में सहज जीवन का निरूपण
सारे के आगे और आगे की निष्ठा हम नहीं है, इनमें अतिशय का अभाव
है, सम्बरण है। इन दोनों में अन्तर का विरोध है; लेकिन सारे में यह
बड़ा और तीखा है और अमेर में यह इतिवृत्त के अतिशय मर्म की
विधान के बोध में निरूपित है। इनमें अमेरिका का निरूपण अमेरिका में
पराजय पर किया गया है। इन कविता में रोमांटिक बोध ॥ अमेरिका की
आधुनिकता के बोध तनाव की स्थिति है। यह अन्तर द्विती चिन्ता में आधुनिकता
निरूपण के पहले दौर की स्थिति बनता है। इसलिए चिन्ता की तान परना का
पुकार पर टूटती है जिसका मगर-जीवन में अन्तर सारे की आदिम जीवन

की धोर से गया, राजासन को उबारा की धोर, इन्डियन को गालि
की धोर, भ्रमण को नौ रहस्यवाद की धोर । इनकी कविता बाद में
मुझ में धाकर नितारे गग जाती है ।^१ हरी घाम पर शन भर में ग
से उठकर धन देने तक गीमिन है । कहीं ? इसका मंकेन नहीं है ।
का घन्त बन्द होने के बजाय गुन जाने की गवाही देना है और इसमें
तक प्राधुनिकता को मौनना धर्मधन न होगा । कविता का लेख छ
धवनेय की गवाही देना है । इसलिये इसे प्राधुनिकता के पहुँचे दौर की
में रचना उगी तरह संगन है किंग तरह इन्डियन की कुछ कविताओं
सारंग के कुछ उद्योगों की । यह ठीक है कि भ्रमण की कविता में न
मुख कमल की तरह नहीं रहा, बिछनी पाव की तरह है । धव ना
सहाशी हवा में बाजरे की छरहरी बनगी है । उमका मुग्धापन नये र
को लेकर वापस है । इस दृष्टि से इनकी कविता एक नया मोड़ ले
कोशिस में धवदय है । बड़ी लम्बी राह में यह कोशिस आगे बढ़ने की
करती है ।^२ इस कविता में रोमांटिक बोध से पीछा छुड़ाने की कोशिस,
से कट जाने का बोध, मौत के स्वीकार में प्राधुनिकता की संवेदना
लगती है—

बड़ी लम्बी राह, पाह
पनाह इस पर नहीं—
कोई ठौर जिस पर छाँह हो ।
कीन झंके मोल उसके घोष का
मूल्य के मूल्य की जो पाह पाने
एक मरु-सागर उतीव रहा भ्रमेता ।
जल जहाँ है नहीं
क्या वह अन्ध है ?
रेत क्या उपलब्धि है ?

इसमें संवेदना के बिखर जाने की बात के बजाय इसकी धारियों की बात
में को तुम से काट देती है । धव पहुँचने या पड़ाव की बात करना दे
सगता है—

तेजाव जब छुक जायगा
धम जायेंगे सब यन्त्र, कारोबार
धपने आप सब रुक जायगा ।

१. भ्रमण की कविता 'मालोचना और मालोचना' में

२. सरो श्री कल्या प्रभाकर

क्या मौत के उदासीन और तटस्थ स्वीकार में आधुनिकता का बोध नहीं है ? क्या इस कविता में राष्ट्र का मजबल हो जाना इसकी गवाही नहीं देता ? क्या इसकी भाषिक संरचना छायावादी संरचना से हटकर नहीं है ? यदि इनकी कविता की बात को छोड़कर इनकी कविता के बारे में बात की जाए तो यह तीन नावों पर बार-बार सवार होती रही है। एक नाव की कविता आधुनिकता की संवेदना को लिए हुए है। एक और नाव का नया रहस्य-बोध भी आधुनिकता की प्रक्रिया से गुजरता है और इसलिए यह छायावादी रहस्य-बोध से भिन्न है। इनकी कविता के बारे में एक और बात यह कही जा सकती है कि यह विकासशील होने की इतनी साक्षी नहीं देती जितनी घर्जातशील होने की देती है। रोमांटिक बोध का अवशेष पहले भी था, अब भी है; रहस्य का बोध पहले भी था, अब भी है; आधुनिकता का बोध पहले भी था और अब भी है। क्या आधुनिकता का बोध रोमांटिक बोध का सत्कार है, इसे आगे ले जाता है ? आधुनिकता एक प्रक्रिया होने के कारण एक से अधिक दौरों से गुजरती है और आज भी यह जारी है। इसलिए इसके किसी एक दौर पर झुंझी रखकर यह कहना कठिन है कि आधुनिकता यह है। इनकी पहचान अनेक पहलुओं से की गई है। इसे कभी अंतरम्परागत परम्परा कहा गया है, कभी ऐतिहासिक अनिरन्तरता तो कभी इसे अन्त के बोध की दृष्टि से पहचानने की कोशिश की गई है। अन्तों की कविता में कभी परम्परा से कट जाने का बोध है तो कभी नये स्तर पर इससे जुड़ जाने का, कभी इतिहास से कटकर क्षण को जीने की बात है तो कभी इतिहास से नये धरातल पर जुड़ जाने की। इसी तरह सहज जीवन के निरूपण में, व्यक्तित्व की खोज और आत्मनिरीक्षण में, हीरे के प्रलेखन में और अन्तिमता की पहचान में आधुनिकता के बोध को खोजा और पाया जा सकता है और शुद्ध आधुनिकता की बात करना इसे बाद में बदलकर जड़ बनाना होगा, इसकी प्रक्रिया को नकारना होगा, इसके मूल में अद्विष्ट की निरन्तरता पर विरामचिह्न लगाना होगा।

७—आधुनिकता की दृष्टि से भारती के अंधा युग को पहचानने की आवश्यकता इसलिए महसूस होती है कि इसमें आधुनिकता को खोजा और पाया गया है। यह इसमें कहाँ है, कैसे और किस तरह है ? यही यह जोड़ देना बेकार न होगा कि आधुनिकता से न तो कृति बनती है और न ही विगड़ती है। आज यह अगर इसे महत्व दे सकती है तो यह अलग बात है। अंधा युग (१९५४) के रचना-विधान की योजना से, जो कवि के मन में थी, इसमें कुछ पार्श्वों के कथनों से, इसकी विषय-पद्धति से, जो अन्त को विगत से जोड़ने के काम आती है, आधुनिकता के संकेत जो बराबर मिलते हैं उनका मतलब क्या है, वे किस दौर के हैं ? भारती के मन में इसका रचना-विधान क्या

व्यापक सात्य की निजी उपयोगिता है ? कवि की उत्पत्ति तो गद्य निजी होती है; लेकिन यह व्यापक सात्य क्या है ? संक्षेप में भी गजलों के वक्तव्यों में व्याप्ति-मार्ग और व्यापक-मार्ग की भाषा का उपयोग किया है। कवि और समष्टि गमय की भाषा थी। जब इनमें पाट गहरा हो रहा था, परिवेश में [कवि एक धरातल पर कट रहा था, यह भाषा इनमें जुड़ने और बट जाने का साधन बन रही थी। इसलिए व्यापक सात्य को कवि निजी परिवेश में पकड़ने की कोशिश में था। वह नगर में परिवेश से कटता जा रहा था। मारती ने संघा युग में कौरव नगरी को उनकी उजड़ती और गिरती दशा में समीप तरह पकड़ने की कोशिश की है जिस तरह इनिषट ने बेस्टर्लैंड में सन्दन को और जालसा ने दूलितेस में इबलिन को। इनकी स्थितियाँ कौरव नगरी की स्थिति से भिन्न होकर भी एक दृष्टि से समान हैं कि इनमें सम्बाध टूट रहे हैं, इंसान की हस्ती धनरे में पड़ चुकी है, भास्या टूट चुकी है। अनिरन्तरता की समस्या का समाधान खोजने में प्राधुनिकता की प्रविश का पहला दौर झलकता है। भारती ने इन कवियों और लेखकों की तरह या इनसे इशारा पाकर मिथकीय पद्धति को इसलिए मानाया है ताकि विगन को भागत से जोड़ा जा सके और अनिरन्तरता में धारणा पैदा की जा सके। संघा युग में विगत और भागत के दो छोर एक-दूसरे के धामने-नामने हैं और मिथकीय पद्धति इन छोरों को मिलाने के काम आती है। इसलिए यह रचना दो स्तरों पर चलती है—विगन और भागत के स्तरों पर चलकर दो भायनों को उजागर करती है। क्या और कहाँ इसमें प्राधुनिकता का बोध है ? क्या वहीं इसमें इसका स्वीकार और अस्वीकार दोनों तो नहीं हैं ? इसके बाद और अन्त में इसका अस्वीकार और बीच में इसका स्वीकार क्या नहीं झलकता ? क्या अन्त और इति तक इसकी संरचना दोनों में जोड़ती तो नहीं रहती या दोनों को उजागर तो नहीं करती ? क्या समापन से इस रचना का अन्त बन्द होकर प्राधुनिकता के अस्वीकार की गवाही तो नहीं देता ? क्या आज के अन्त-बोध को आधार बनाकर प्राधुनिकता की इस पहचान को आरोपित दृष्टि का परिणाम तो नहीं कहा जाएगा ? क्या प्राधुनिकता गांधारी के शाप के बाद कहीं घिसटने तो नहीं लगती और समापन में ठस होने की गवाही तो देने नहीं लगती ?

८—इन सवालों का जवाब देने के लिए संघा युग की राह से गुजरना आवश्यक है। पहले अंक में कौरव नगरी है और यह महायुद्ध या महाभारत के परिणाम की नगरी है जो गिर चुकी है, उजड़ चुकी है। यह द्वार पर युग की नगरी है और आज की भी है। इसमें महाभारत के आतिरी दिन की शाम का विषय इस तरह है—

यह महायुद्ध के अन्तिम दिन की संध्या
 है छाई चारों ओर उदासी गहरी
 कौरव के महलों का गूना गलियारा
 है घूम रहे केवल दो बूढ़े प्रहरी ।

इनकी बातचीत और नगरी की स्थिति में, जो न तो कौरवों की रही और न ही पाण्डवों की बन सकी और इन दो बूढ़ों के लिए वेगानी-जरायी बन गई है, प्राधुनिकता झोलने लगती है । यह प्राधुनिक चिन्तन से बिरहर प्राधुनिक संवेदना में लिपट जाती है, उस जघी संस्कृति को उजागर करती है जो प्राज और अतीत दोनों के इन्तान को जकड़े हुए है । इन बूढ़ों के संवाद में बोरपत, व्यर्थता, अर्थहीनता के संकेत हैं—

प्रहरी १ : भागे हमारे ये
 डालें हमारी ये
 निरर्थक पड़ी रही
 रक्षक ये हम केवल
 लेकिन रक्षणीय कुछ भी था नहीं;
 प्रहरी २ : रक्षणीय कुछ भी नहीं था यही—
 संस्कृति थी यह एक बूढ़े और अंधे

जिसके अघेवन में अर्थहीनता
 मलित भग्न देखा-सी
 प्रजाजनों की रोमी बनाती फिरी

प्रहरी १ : अस्तित्व का हमारे
 कुछ भी अर्थ नहीं था

इनके संवाद में प्राधुनिकता के बोध की टीका कर बाद गिद्धों के बादल का आकाश में छा जाना और बसे जाना महायुद्ध के अरधटी या अमर्यादी परिणाम को उजागर करता है, प्राधुनिकता की संवेदना को गहराता है । पुनराप्लू, जो अंधे होकर भी राष्ट्र को धारण करते हैं, अपने कवनों में प्राधुनिकता के संकेत देकर विगत और भागत की स्थिति को ओड़ने का साधन बनते हैं । यह जन्म से अंधे होने के कारण बाहर के वास्तव से कटे हुए हैं, अकिन् वास्तव और सपना वास्तव में गहरे पाठ की दंगिन करते हैं । इनका अंधापन एक से अधिक प्रापामों को उजागर करता है । इस तरह रचना में कालगत प्रापामों को देखना रूप दिन जाना है जो प्राधुनिकता की चुनौती का परिणाम है । गोपारी के व्यभ्यात्मक और भावेशात्मक कवनों से प्राधुनिकता के संकेत तो मिल जाते हैं, लेकिन प्राज्ञों पर पड़ी बाँधने

की वजह से इनमें आवेश अधिक है, वास्तव की पूरी जानकारी के अभाव में परिणाम है। इसलिए वह विदुर की बात को बुरी तरह काटती है जब वह गीत के आस्थावान संदेश का हवाला देते हैं। वह धृतराष्ट्र के अनुरोध को उसी तरह काट देती है जब वह शांत रहने को कहते हैं। इस नगरी में गांधारी के लिए नैतिकता मूठी है, नीति आडम्बर है, विवेक बेमानी है। इन सब पर प्रश्नचिह्न लगाकर उन्हें जब वह संदेश की भाँख से देखने लगती है तो आधुनिकता का बोध उजागर होने लगता है। गांधारी के लिए कृष्ण या आस्था बँबल है जिससे सबको धोखा दिया है और युद्ध में धकेल दिया है। विदुर की आवाज जो आस्था को लिए हुए है इसके नीचे दब जाती है, पुराने विवेक की पराजय है। आधुनिकता की अभिव्यक्ति कभी आवेग के स्तर पर तो कभी विस्तार के स्तर पर; लेकिन प्रहरियों के संवाद में यह संवेदना के स्तर पर है जो गहरे में है। इन दोनों पात्रों का नामहीन होना भी आधुनिकता के बोध को लिए हुए है। विदुर की आस्था और गांधारी की अनास्था आदि का हम तरह उपहास करते हैं—

प्रहरी २ : वे जिनको ये सब प्रभु कहते हैं
 इन सबको अपने जिम्मे से लेते हैं।

प्रहरी १ : पर यह जो हम दोनों का जीवन
 गूने गतिपारे में बीत गया

प्रहरी २ : बीत इमे जिम्मे लेगा ?

इन्होंने कुछ नहीं किया और इनका गूना जीवन गूने गतिपारे में बीत गया और जिस तरह बीत गया—

प्रहरी १ : हमलिए गूने गतिपारे में
 निरहंश
 बनने हम रहे रादा
 दाग से दाग
 छोर दाग से दाग

यह वह मात्र के पार्श्विक जीवन पर, जो नगर का है, बहरी ओर नहीं है, पैदा अगर नहीं है जो आधुनिकता के बोध को लिए हुए है ? इनका ही नहीं—

प्रहरी २ : मरने के बाद भी
 बस के दर्जनारे में
 बनने रहने मर

दाएँ से बाएँ
घोर बाएँ से दाएँ ।

क्या इन पंक्तियों में मानव नियति के अभिज्ञात होने का स्वर ध्वनित नहीं होता ? इस अंक के अन्त में मानव की स्थिति का चित्रण भी इसी संवेदना की उजागर करता है—

यह घाम पराजय की, भय की, संजय की
भर गए तिमिर से ये सूने गलियारे
जिन में बूढ़ा झूठा अविध्य मानव सा
है भटक रहा टुकड़े को हाथ पसार

प्राधुनिकता की प्रक्रिया अंधा युग के दूसरे अंक में भी जारी है जिसे पशु का उदय नाम दिया गया है, जिसमें संजय की लाचारी, तटस्थ विवेक की लाचारी है, अदवत्पामा में या घायल मानव में पशु का उदय होता है । युधिष्ठिर का तर या कुंजर खाता आधा सब इसके मूल में है । क्या घसीत की बात समकालीन स्थिति को सूचित नहीं करती कि संकट की स्थिति में मानव की पूँछ जो विकासवाद के अनुसार तो घायल हो गई है, अनोक्सिनेपसवाद के अनुशास भीतर खली गई है, बाहर घाने की बार-बार गवाही देती रही है । मानव में पशुता का उदय प्राधुनिक मानव की आदिम मानव से जोड़ देता है । अदवत्पामा के लिए वध और वध करने के भिन्न और आरा ही नहीं है । उसके लिए तटस्थ दण्ड बेकार और बेमानी है । क्या यह भारत की विदेशी नीति का संकेत देकर स्थिति को समकालीन नहीं बना जानता ? इस तरह मिशकीय पद्धति से विगत को धातन से जोड़ा गया है और प्राधुनिकता के बोध से दनागत को जीने के ब्रह्म आगत को जीने का संकेत है । हर धाण को इतिहास को बदलने वाला धाण कहा गया है । अदवत्पामा वध करने के बाद अपनी मोस-पेसियों के तनाव की लुना हुआ जाने हैं और इसे व्यंग्यात्मक स्तर पर अनासक्ति कहा गया है । क्या यह स्थिति आत्र की सङ्कृति और उसके संकट का परिचय नहीं देती है ? कभी-कभी स्वयं में भी अबाध मिल जाता है । इस अंक के अन्त में भी कथा गायन है, जो कोरस की याद दिलाता है । यह सम्बोधनगत दोली में मानव की स्थिति के संकेतों से प्राधुनिकता के बोध का परिचय दे जाता है—

यह छूटी हुई आत्माओं की रात
यह भटकी हुई आत्माओं की रात

इस स्थिति पर दूसरे अंक का परदा गिरता है और तीसरे अंक का परदा जोष-कटे सैनिक की दशा पर उठता है जो महायुद्ध की भव्यरता का परिणाम है । पुत्रराष्ट्र को जब यह बनाया जाता है कि यूँवा सैनिक उनकी जय होत रहा है तो महाराज की बाणी में व्यंग्य और विह्वलता का स्वर प्राधुनिकता के बोध

तो गहराने गगा है—गूँगों के निवा मात्र घोर कीन बोलेगा मेरी जय । इतर गुड या गारा गुँगा नीति है घोर उतर दुविधा का भाग, गुड में जीता घोर जीवन में हाथ गुडगु है । गोपारी मौ से उगेगा होर उगरी मिनि प्राधु-
निक मानर की है—

अस्मिन् पस्मिन् में
दोनों जंवर करने हैं
पक्ष चाहे मय का हो
अथवा अमय का
मुभयो क्या विना विदुर
मुभयो क्या विना ?

विदुर का आश्चर्यजन मन भी गंवा घोर रंवा मे घिरकर यह महगूम करता है कि आज तक मरनी घुरी से उतर गए हैं घोर यह बेचार हो चुकी है । यह घुरी प्रास्था की है । अंधा युग के अन्तराल में भी दो पाठनियों घोर अन्य संकेतों में प्राधुनिकता की प्रविष्टा जारी है—यम, पट्टि और पट्टिपी एक ऐसे लोक का संकेत देने हैं जो फंटेसी का है । इसकी योजना बड़े याचक, मुकुल, संजय, विदुर का घारी-घारी परिषय देने के लिए है । इनके परिषय में प्राधु-
निकता संवेदना के स्तर से उतरकर धारणा के धारण पर आ जाती है । इस लोक में सबसे एक जगह लाने की मयजस्ति बड़े याचक के पास है । भारती की कविता में रय घोर उसके भाग प्राधुनिकता को उजागर करने के लिए बड़े काम के हैं । वह कभी टूटा पहिया है, कभी यह रय से उतरा हुआ है, कभी यह गलत घुरी में लगा हुआ है, कभी रय की घुरी है तो कभी रय का सोमा-यक । इनके माध्यम से असंगति, विसंगति, अर्थता, निरर्थकता, विडम्बना आदि के स्वर ध्वनित होते हैं जो संवेदना में इतने भीगे नहीं हैं जितने विस्तार में बमबते हैं । अस्मिन् या पौचवें अंक में प्रहरियों के कथन में प्राधुनिकता संवेदना में फिर भीगने की गवाही देने लगते हैं—

प्रहरी १ : जैसे हय पहले मे
प्रहरी २ : जैसे ही भव भी हैं

इस जड़ता और उदासीनता की स्थिति में प्राधुनिकता भीगने की गवाही देती है । यदि कवि की भाषा में कहा जाए तो इन दोनों के कथनों में प्राधुनिकता का बोध अंधा युग के रय की घुरी है जिसके वल पर यह चलता है । अन्य पात्रों में यह प्रायः धारणा के स्तर पर है । इसलिए शायद समापन में आस्था और अनास्था में होड़ है और इसमें प्राधुनिकता का अस्वीकार होने लगता है । इसका संकेत इस रचना की स्थापना में भी दिया गया है जो इसका उद्देश्य जान पड़ता है—यह क्या अर्थों की है या क्या उजोति की है अर्थों के माध्यम

। बूढ़े के संदेश में भास्था का स्वर है; वह भगवान के अन्तिम संदेश का एक है। जरा नामक व्याध अपनी बाँही को तीन बार उठाकर, इस संदेश मुनाकर कृति में प्राधुनिकता की धारा को पलट देता है; रचना के श्रुतों को बन्द कर देता है। इस तरह अंधा युग के समापन में प्राधुनिकता का बीकार मुखर होने लगता है। यह इसकी अन्तिम परिणति है, अन्तिम तान है पर इसे तोड़ा गया है ताकि शमन का बोध कराया जा सके। प्राधुनिकता दृष्टि से ही नहीं, कृति की दृष्टि से भी अंधा युग अपने सृजनात्मक स्तर से अलग है इसके बारे में भी दो मत हैं। यदि इसका अन्त नहीं गांधारी के के बाद या समापन से पहले हो जाता तो न तो इसे सृजनात्मक स्तर से उतारा पड़ता और न ही प्राधुनिकता की अस्वीकार करना पड़ता। अपने सारमक स्तर से कृति का उतरना इसके असफल होने से बेहतर है; लेकिन की बान करना भव बेकार है।

६—भारती के अंधा युग में अंधों के माध्यम से ज्योति की कथा है; लेकिन बोध के अंधेरे में अंधेरे के माध्यम से परम अस्मिन्त्व की खोज है। इस की अनेक दृष्टियों से पहचाना गया है, लेकिन प्राधुनिकता की दृष्टि से पहचान अभी बोध है। यह छायाद भुविबोध की आखिरी कविता है और इसलिए कि इनकी सब कविनाएँ अभी तक अपने से रह गई हैं। यह देश के प्राधुनिक जन-इतिहास का एक दस्तावेज है (समय), इसमें और वास्तव के घोल को भी आँका गया है और इसे एकदम प्राधुनिक बना दिया है। इसे युग की काव्य-परिणति के रूप में भी पहचाना गया है। अंतर्गत संसार सब और अर्थ के अलग-अलग से पैदा हो गया है जो जितना विक है उतना ही मानवीय है (श्रीकांत)। कविता के अन्त को आधार इसे परम अस्मिन्त्व की खोज या अस्मिता की खोज भी कहा गया (वरसिंह)। एक इस कविता के नायक को अपराध-भावना से घिरा हुआ (समबिलास) और दूसरे इसे आरम-निर्वासित (नामवर सिंह)। वह न तरह जनता के साथ और न ही शोषकों के। इसका हवाला यह है—

विभिन्न अनुभव ॥

जितना मैं लोगों की पीड़ों को पार कर

बढ़ता हूँ पागे

उतना ही पीछे रहता हूँ अकेला ।

अकेलेपन का बोध मानव की स्थिति का है या मानव की नियति का यह अस्तित्ववादी है या रहस्यवादी या छायावादी ? हर आलोचक अपनी भाँव से देखने की कोशिश की है और इसलिए छायाद इनके जवाब

परस्पर विरोधी हैं। यह सही है, यदि एक में अधिक गंभीर देने की आवश्यकता है। हममें अकेलेपन के बोध की पहचान प्राधुनिकता की दृष्टि में कर दे। इन बोध को कविता की रचना में तोड़कर घटाने मन की बात को उसी तरह व्यक्त होना जिस तरह कवि के मन की बात को आधार बना उसकी पहचान करना। क्या किसी ग़ज़ल के कवन को उसी पूरी ग़ज़ल तोड़कर मूकदमा जीवना प्रायोगिक का काम है? इसी तरह की कोशिश कवि में बोध को पकड़ने से यह सचनी है। इसके अर्थ से इति तत् की प्रक्रिया गुजरकर ही इसे पहचानना कम असंगत होगा।

१०—अपेरे में एक लम्बी कविता मानी जाती है जिसमें नायक चित्र के अंदरे कमरे में बैठकर बैठ रहा है। यह रचना छोट्ट मंशों में विभाजित गुविषा के लिए। इसमें एक में है और दूसरा वह है और दोनों में संवाद विधान है। यह वास्तव में माध्य-विधान न होकर एकालाप है—एक के ही दो चेहरे हैं। इसे रहस्यमय व्यक्ति का नाम दिया गया है। यह इसलिए कि वह अथ तक न पायो मेरी अमिष्यवित्त का सहेन देना है, जिसे कविता के अन्त परम अमिष्यवित्त कहा गया है। इस कविता में मैं तो गया है और इसकी सीत इसमें जारी है। यह रहस्यमय व्यक्ति वही है जो मैं को निलस्मी सीत में दिख पा। मैं और वह मे अलगाव की स्थिति है जो मैं को अकेला कर देती है और मैं सबके साथ होना चाहता है। क्या अकेलेपन के बोध में अस्तित्ववादी या रोमांटिक या रहस्यवादी दृष्टि को आंकना संगत होगा? क्या मैं के तनाव के मूल में यह बोध नहीं है कि वह सबके साथ होना चाहता है, लेकिन अपनी कमजोरियों की वजह से वह हो नहीं पाता। क्या इसे अदरम-भावना कहा जाए या तनाव की स्थिति? यदि मैं में तनाव की स्थिति न होती तो वह कविता की बजाय नारों की रचना ही कर सकता था। मैं चिन्तन की जुगली करता रह जाता है, विचारों की फिरकी मैं के चिर में घूमती है और घूमती रहती है। मैं की समस्या क्या कलें और क्या न कलें के बोध की इतनी नहीं है जितनी इसके बीच से है जिसे तुम लोगों से दूर मैं कविता में बेहतर तौर पर कहा गया है—

इसलिए कि जो है उससे बेहतर चाहिए
पूरी दुनिया को साक़ करने के लिए बेहतर चाहिए
वह बेहतर मैं हो नहीं पाता

भुक्तिबोध की कविता में सक्ता के बजाय पाता है जो आत्म-संशोधन की प्रक्रिया को जारी रखता है और सक्ता के विरामचिह्न से दूर है। इसलिए अकेलेपन के ग्रहण में प्राधुनिकता का बोध है जो समकालीनता को लिए हुए है। इन स्तरों में आपा भी बोध का साथ देती है, कदम-से-कदम मिलाकर

चलती है, जो दशक बार इसकी कविता में कभी संगठाने ली कभी हकलाने की गवाही भी देने लगती है । यह इतर सवाल है । प्राधुनिकता का बोध अस्तित्व-वादी भी नहीं जान पड़ता और प्राधुनिकता को अस्तित्ववादी बोध तक सीमित करना इसकी प्रक्रिया को बाद में बदलने के समान है । कविता में समकालीनता को जलूस के निकलने, गोशियों के चलने, धान के लगने और दमन की साजिशों में भी झाँका जा सकता है । मैं के बार-बार यह पूछने में भी 'मग तक क्या किया, जीवन क्या जिया' प्राधुनिकता का बोध है, कबीर के हीरा जनम लो देने की न तो अपराध-भावना है और न ही इसमें साधना का संदेश है । इसमें आत्म-संशोधन है, काव्य-व्यक्तिरत्न और कवि-व्यक्तित्व दोनों को साध-साध लेकर चलता है । इन पंक्तियों में आपा चाहे थोड़ा संगठाने लगे, लेकिन आत्म-संशोधन की प्रक्रिया जारी है—

सहरम्भरि बन अनात्म बन गये,
भूतों की शायी में बनात-से तन गये,
कि व्यक्तिचारी के बन गये विस्तर,
हु-सो के शायों को समया-सा बहना,
अपने ही सपालों में दिन-रात रहना
असंग बुद्धि व अकल में सहना
जिहमी निरिचय बन गयी तलपर,
मग तक क्या किया,
जीवन क्या जिया ॥

एक धुन के तौर पर अन्तिम दो पंक्तियों को तीन बार बरिडा में दोहराया गया है ताकि इस प्रक्रिया पर ध्यान दिया जा सके । कविता-नायक को शायी और तलक से चेतावनी मिलती है—गिधु को संभालने की या भानेवाने को संभालने की विरासत मिलती है । इसलिए आग्रह गिधु की जगह कबे पर बन्दूक धा जाती है जो भाने वाले को संभालने का साधन है, मरमलवादी केनना का संकेत है, प्राधुनिकता की चुनौती का स्वीकार है, अस्तित्ववादी चेतावनी से अभिन्न है । प्राधुनिकता का बोध अस्तित्ववादी चिन्तन तक सीमित भी नहीं हो सकता, इसके और इतर भी हैं, दिशाएँ भी हैं और दिशाहीनता भी है । कविता-नायक अन्तर्लोक की स्थिति से निकलना चाहता है, उन दोस्तों की श्रेष्ठ में लग जाना है जिनके साथ मिलकर समकालीन स्थिति का वह सामना करेगा, लेकिन इसके ऐन बाद इसकी सोचड़ी की स्वीति होवे लगती है ताकि उसके दिमाग की लगरलगर हालत का पता लगाया जा सके । वह निरर्थक की तरह क्यों सोचता है ? वह पकड़ा जात है और रिया भी हो जाता है । वह क्यों और क्यों की सोचने के लिए 'अभिधिया के छारे लपटों को उठाने' की सोचता है जिसमें

प्राचुरिकता का बोध है। इसे कहने के लिए कविता में अरुण-कमल के मुहावरे को अपनाया है जो हठयोग का आन्धिक्य संकेत दे सकता है; लेकिन इसमें संकेत तोलित उठाने का है। भाषा हठयोग की और मायनी प्राचुरिक, सतह पर हठयोगी-बोध और गहरे में प्राचुरिक। कभी-कभी इस तरह की भाषा भुलावे में डाल देती है, कविता की अपनी लय को तोड़ देती है। यह मुक्तिबोध की कुछ कविताओं में दरारें डाल देती है। मैं को अकेलेपन का बोध कचोटता रहता है। यह कभी-कभी घनास्या के बोध को भी गवाही देता है (मुझे कदम-कदम पर) जब काव्य-नायक ठीक चुनाव कर नहीं पाता और अकेला चौराहे पर खड़ा रह जाता है। अंधेरे में बौद्धिक जुगासी मैं को अकेलेपन की स्थिति में पटक देती है। उसने यह जान लिया है कि पूंजी से जुड़ा दिल कभी बदल नहीं सकता। इसलिए इन्सान पूंजीवादी समाज में चल नहीं सकता—

मैं परिणत हूँ,
कविता में कहने की आदत नहीं, पर कह दूँ
कि वर्तमान समाज में चल नहीं सकता।
स्वातन्त्र्य व्यक्ति का वादी
छल नहीं सक्ता मुक्ति के मन को
जन को।

इस दृष्टि में व्यक्तिवादी स्वातन्त्रता का विरोध है और प्राचुरिकता का बोध भिन्न धरातल पर है। इसे नकारने के लिए कविता-नायक या मैं को एक सर्व यात्रा करनी पड़ी है, आत्मसंशोधन की एक सच्ची प्रक्रिया से गुजरना पड़ा है इसके बाद वह अपने साधियों से मिलकर नगर में एक सत्वरणाक स्थिति क संकेत देता है—

नगर से भयानक धुंध उठ रहा है,
वहीं साग लग गयी, वहीं गोरी बल गयी।
गड़कों पर भरा हुआ फँसा मुनसान,
हवाओं में घुसकर उमसा की गरमी
गरमी का आवेग।

लेकिन कलाकार इसे गण मानते हैं और उन पर लिए गए कड़े व्यंग्य प्राचुरिकता की दृष्टि उजागर होने लगती है। कविता में एक और मुनसुन को मिलती है जिसे साठ बार दोहराया गया है—कहीं साग लग गई, वहाँ गोरी बल गई। इसका बार-बार दोहराया जाना अमग-अमग स्थितियों का चित्रण है। इसलिए यह सरचना का अविश्वसनीय अंग है। अन्तिम तान परम अभिर्भाष पर छोड़ी गई है, जो शायद टूटने की गवाही नहीं देनी, तायाग है। कविता की सरचना की विवेचना का परिणाम है या कविता का भंग देने।

सावारी का ? अन्त का होना साजसी समझा जाता रहा है । इसलिए संभरे में भी अन्त का देना आवश्यक है; लेकिन आधुनिकता का बोध अन्त के बोध को तोड़ देता है, बरिना समारन से बाहर निकल जाने की गवाही देने लगती है । मैं अपनी पहचान और लोक के लिए अभी पठार पर भटक रहा हूँ, अभी पहाड़ पर तो अभी समुन्दर में । छायावादी वाक्य में कूट का अन्त होना था, इसके बाद आधुनिकता का बोध इसे जोत देता है और अब बरिना का अन्त अन्तहीन होने की भी गवाही देने लगता है—आदि और अन्त दोनों पर अन्तबिह्वल लग गया है ।

११—इस दृष्टि से भी मुक्तिबोध की समस्त बरिना को छपूरी कहा जाए तो अर्थगन नहीं है; यह पुरा होना नहीं चाहनी, पहुँचना नहीं चाहनी, बिनारे लगना नहीं चाहनी, वाक्य से बचना चाहनी है । इन्होंने वाक्य एक ही बरिना लिली है जो छपूरी है और पूरी से बेहतर है, वाक्य के पूरे पीछे से या इसी तरह की किसी और की पूरी रचना से । इसलिए इसकी बरिना तट की न हीरार संभार की है ।^१ इसमें न तो छायावादी समन का अर्थ है और न ही छायावादी अंतर्गत अन्तर्गत है । इनकी बरिना में अन्तर्गत का बीच आधुनिकता की लगेवना को लिए हुए है और यह भी अन्तर्गत की चिन्ता की परिधि इसकी नहीं है, भीड़ों में अन्तर्गत का बोध इसका नहीं जिनका अनुगो से कट जाने का परिणाम है । इस अन्तर्गत की अब तक पहचान नहीं की जाती का तक इसमें आधुनिकता की पहचान धुँधली रह गयी है । संभरे में से भी मुक्तिबोध का बरिना छायावादी वाक्यात्मक भाषा से छुटकारा पाने से रह जाता है, इन्हें अपनी बरिना में इस तरह पर अभी-अभी समन्वय का मूढ़ साधना पडा है । इसके कारणों का विवेचन एक स्वतन्त्र विषय बन सकता है । इनकी वाक्यात्मक भाषा आधुनिकता को करने में बाधा डालती है, लेकिन इन्हें दूर करने की कोशिश इनकी बरिना में बराबर जारी है और इस कोशिश में आधुनिकता के बोध की अंतिम जा गयी है । इनकी बरिना में आधुनिकता की पहचान अभी तो मानव की चिन्ता की लिए हुए है और अभी मानव की निरति को और इन दोनों को धनधाने से भी अंतर्गत को मान्य करना होता जो पहले से माली नहीं है । संभरे में से जो वरम अन्तर्गत की लोक है वह मुक्तिबोध की अन्त बरिनाओं में भी जारी है—पना नहीं, कल रातल, आदि का झूठ देना है, मुझे बरस-बरस पर, बरसल को छोटी से, बरस-बरस आदि से व केवल मानव की निरति और निरति को पहचानने की कोशिश है, इससे अन्तर्गत की भी बरिना है, इसकी रचना की बरिना है । इसके बरिना-बरिना और वाक्यात्मक दोनों

की रचना रन्दो और बसूलों की छील-छाल से हो रही है। यह प्रज्ञेय की कविता में व्यक्तित्व की खोज या आत्मान्वेषण या आत्म-शोध की प्रक्रिया से भिन्न है। इसमें छील-छाल की बजाय तराश है, अभिजात का संयम है। इसलिए इनकी प्राधुनिकता के बोध में अन्तर को भाँका जा सकता है—एक में मानव की नियति पर बल है और दूसरे में उसकी स्थिति पर। नियति पर बल देने से कविता का चेहरा स्थितिछील और शांत होने की गवाही देता है और स्थिति पर बल देने से यह बलिशील और तनावशील होने की साक्षी देता है। इसलिए शायद प्रज्ञेय की कविता की नियति किनारे लग जाने में है और मुक्तिबोध की कविता की स्थिति भँसघार में गोता खाने में है। इस रूपक की, हर रूपक की तरह निजी सीमा है और इस सीमा में इनकी प्राधुनिकता की पहचान सीमित हो सकती है।

१२—इसी तरह हर कवि ने अपने परिवेश और युग की सीमा में प्राधुनिकता को स्वीकारा-अस्वीकारा है। राजकमल के मुक्ति-प्रसंग में या इसे कविता में भाँकना बेहतर है। इसमें प्राधुनिकता की पहचान इसके कृति होने या न होने से सम्बन्ध नहीं रखती। राजकमल की खोज नगर-बोध को जीने और इससे छुटकारा पाने की है। प्राधुनिकता में नगर-बोध का विरोध भी होता है, और यह विरोध छायावादी विरोध से भिन्न है। यह सही है कि दोनों में बौद्धिकता का विरोध है; लेकिन प्राधुनिकता में बौद्धिकता का विरोध भावात्मक स्तर पर न होकर बौद्धिकता के स्तर पर है। रोमान्टिक बोध में परिवेश से कट कर मानव कमी शिव से जुड़ जाता है तो कमी बिर-मुन्दर से; लेकिन प्राधुनिकता में वह किसी से जुड़ने की कोशिश में छटपटा कर रह जाता है। प्राधुनिक के लिए नगर गिर रहा है, उसकी दीवारें गिर रही हैं, उसकी चीखें मिट रही हैं। वह अब पहुँचने की तरह धरती से छुटकारा पाने के लिए आसमान के नगर की तरफ उठने की कोशिश नहीं कर सकता, नरक के या नीचे के नगर की दिशा में जा सकता है। उसके लिए यूतोपिया बेमानी है। इसलिए कविता में कमी सागर के संकेत हैं, कमी रेगिस्तान के, कमी जंगल के जो नगर के विपरीत है। इस नगर-सम्भ्यता का कड़वा विरोध कविता में भक्तकता है। यह सही है भारत में संसृति का नगरीकरण इनकी मान्ना में नहीं हुआ है जितनी मान्ना में योश्व और घमरीका में हुआ है। इनके भले-बुरे की बात करना यहाँ संगन नहीं है। यह एक समाजशास्त्रीय घटना है। नगर-बोध के अनेक परिणाम निकले हैं। एक अमानवीयता या परिवेश से कट जाने का बोध गहराने लगा है। यह बाहर से कट जाने में अधिक है; यह अपने से कट जाना भी है। राजकमल के कवि को अन्य कवियों की तरह यह घेरे हुए है, जकड़े हुए है। इन कवियों की छटपटाहट, घुमावटें प्राधुनिकता

को लिए हुए है जिसके मूल में नगर-बोध है। यह नगर-बोध धर्मी भारतीय प्राधुनिक में इतना विकसित नहीं है जितना योरोप या धर्मरीका के प्राधुनिक में जहाँ नगरीकरण की प्रक्रिया की गति तेज है। इसलिए भारतीय प्राधुनिक अपने को इतना घनाय और छछड़ा हुआ नहीं पाता है जितना वह बनता और कहता है। इसलिए हिन्दी कविता में प्राधुनिकता जितनी घारणा के स्तर पर है उतनी संवेदना के स्तर पर नहीं है। हाल में भारतीय प्राधुनिक विगत या परम्परा से टूटा हुआ महसूस करने लगा है, भीड़ों में अकेला अनुभव करने लगा है, मानवीय सम्बन्धों को तड़का या टूटा हुआ पाने लगा है, भौतिक और राजनीतिक सङ्घर्ष को सूँघने लगा है, अरक्षित और चिन्तित होने लगा है। यह एक तरह का नरक है जो नगर से जुड़ गया है जहाँ खिचाव ही खिचाव है जिसे वह जीने के लिए बाधित है। इसे कविता के प्राधुनिक बोध में प्रकटा जा सकता है।

१३—राजकमल का मुक्ति-प्रसंग नगर-बोध के तनाव और खिचाव को लिए हुए है। नानेखर साल इस रचना को एक ऐतिहासिक घटना मानकर इसे मयी कविता की दिया के संकेत देने वाली कहते हैं।^१ क्या हर घटना प्राधुनिकता की दृष्टि से ऐतिहासिक नहीं होती? क्या इस तरह की पहचान दस्तावेज के झुहावरे को नहीं लिए हुए जो प्राधुनिकता से मेल नहीं खाता। जहाँ तक कविता की पहचान का सवाल है वह इसके काफी पास है। राजेन्द्र-प्रसाद सिंह राजकमल की कविता और मुक्ति-प्रसंग की राह से गुजरने में इसके अधिक पास इसलिए आ जाते हैं कि वह मुक्ति-प्रसंग को इनकी कविता के संदर्भ में प्रकटते हैं।^२ यह कविता अस्पताल में आपरेशन टेबल पर पड़े कवि-रोगी से शुरू होती है और अस्पताल देख का व्यापक विम्व होने की गवाही देने लगता है। मैं केवल कवि के लिए न होकर वह के लिए भी है, प्राधुनिक के लिए भी है जो बेहोशी की हालत में नगर-बधू या मोत को पा लेगा जिसे रोक लिया गया था। इस कविता में नीला रंग बार-बार आने लगता है—कोलाकोला के नीले गिलास में रम डालकर मंजू हालदार का देह की राजनीति करना, गाँव की बोली नदी, बोली उग्रतारा, धादिबर्ग नीलखम्ब, नील वन्या। इस रंग से क्या मोत का संकेत देने की कोशिश तो नहीं है? इसका सामना करने के लिए मैं नीलवन्या का आभारी है जिसने धीरे-धीरे मैं को इस स्थिति में पहुँचा दिया है कि समकालीनता मेमानी और बेकार हो चुकी है। नगर की महिलाओं पर कता गया व्यंग्य भी इसमें शामिल है—

१. लहर : कवित्तिक २ (१९६७)

२. प्राधुनिकता—दिसम्बर १९६८

भयना पिट्टी

केवल हवा, कीड़े, जस्म और गन्दे पनाने हैं अधिक स्थानों पर
इस देश में

जहाँ सड़ कर फट गयी हैं नसें वहाँ हवा तक नहीं

इस तरह मैं का पेट और मैं का देश भ्राजादी के बाद एक समान हो गए हैं
और इस समानता के चित्रण में प्राधुनिकता का बोध है। इसे कविता में इतना
विस्तार दिया गया है कि यह न केवल जन-जीवन को दर्शव देता है, प्राधुनिकता
के घने बोध को पतला कर देता है। यह शायद पर्वण-पद्धति का परिणाम है।
मैं के लिए देश मोले काँच का फूलदान है जो सत्ताधारियों की ठोकरों से टूटता-
बिलरता और टुकड़े-टुकड़े होकर उसे चुभता रहता है और मैं मैं दासता के
कारण बेहू को राजनीति पैदा करता है। अब स्थिति यह है कि 'भीड़ अब
छाने के लिए गेहूँ और सो जाने के लिए किसी भी गंदे बिस्तारे के सिवा कोई
बास नहीं करती'। मैं की स्थिति तनाव की है—

किन्तु भीड़ से विछिन्न असंपूर्ण रह कर भी

भीड़ से मुक्त मैं हो नहीं पाता हूँ

मुक्त होना कविता से पहले और मृत्यु से पहले

मुक्त हो जाना असंभव है।

इस प्रसंग के अन्त में नगर-जीवन के नए वास्तव का चित्रण है। इसके बाद
विश्व की राजनीतिक स्थिति पर कड़ा व्यंग्य है और व्यंग्य सिवारती सम्यता-
सत्कृति को काटने के लिए बना एक अस्त्र है—

जिसे बैडोल टुकड़ों में बाँट कर भ्रमण-भ्रमण चाहते हैं

भोग करना बनिये-सीदागर

इस दुनिया की सब से बड़ी सब से मजबूत औरत का नाम
है वियतनाम

इसके बाद उन सब देशों को गिनवाया गया है जिनके टुकड़े हो चुके हैं, जिनमें
भारत और पाकिस्तान भी शामिल हैं, सफेद और काला अमेरीका एक देश
होकर भी विभाजित है और इस तरह इस दुनिया की हर मजबूत औरत गंगी
औरत दो टुकड़ों में विभाजित है और यह औरत कविता-नायक की माँ और
बीबी है, उसका देश और उसकी जिन्दगी है। प्राधुनिकता की सशक्त अभिव्यक्ति
प्रपन चढ़ाव पर है, व्यंग्य की भार समकालीनता को बाटती चली जाती है,
इसकी और-फाड़ करती चली जाती है और इससे भ्रम, विरह्यता के स्वर
निकलते रहते हैं। कविता-नायक की विजोविषा जाग उठती है और वह जीवन
में सौटना चाहता है; लेकिन उसके लिए कुछ नहीं रह गया है और वह यह

मृत्युम कन्ने लगता है—मैं घाते होते घोर न होने के लक्षण को कविता में पहले घाती उपकारा पर छोड़ देना चाहता था किन्तु कविता में छानि कया कहा गया है घोर किने तात्त्विक बोध में जोड़ा गया है । क्या इस तात्त्विक बोध में आधुनिकता का घातीकार छानि का मरना है ? छानि की घोर मुहने की बाग, जंगम की घोर जाने की चाह न केवल राजकमल के मुक्ति प्रयोग में है, उन कवियों की रचनाओं में भी है जो नगर-बोध के मनेशन में सुटकारा पाने के लिए छानि-बोध के धनेशन में जाना चाहते हैं । एक दृष्टि में इसमें आधुनिकता की पुनीति का आशीकार मरना है । मृत्यु का बोध, नरक का बोध, विमर्शन का बोध छानि आधुनिकता की प्रक्रिया का परिवर्तन भी है; मेरे मन यह कैसे घोर किन तरह कविता में है —इसके आधार पर आधुनिकता को छानि मनेशन जान पड़ता है । मुक्ति-प्रयोग में इसे तब मीठा या सतना है जब कविता का नायक घाते प्रतिरूप की मोज विमर्शन के धने प्रसरार में करते समता है । मैं का प्रतिरूप एक प्रयोजनिक मनेशन में हूँ जाना है घोर मीमांसन धूम्य हो जाता है, देश घोर कात दोनों धूम्य हो जाने हैं घोर पाक मनिहीन घोर आहार-हीन हो जाते हैं । धूम्य का यह बोध क्या है ? इसके बाद एनेन गिम्न बर्ग की कविता से चार पवितियों को दिया गया है जो एक निश्चिती मन्त्र का पाठ है जो होने घोर न होने में घन्तर को मिटा देता है । इस छानि घोर नास्ति कि बोध में शिव की तरह मैं को उपकारा के पाँव तने स्वायित कर दिया है । यह शिव भाज का शिव है । उगे बार-बार होने का अधिकार मिल गया है घोर कविता की तान इस पर टूटती है—

कविता से पहले घोर मृत्यु से पहले
तुम मेरी पुष्पी हो घोर मैं तुम्हारा इष्ट देवता हूँ घोर कवि
हूँ मुझे
जन्म देती हो घोर मेरे साथ रमण करती हो
घोर मैं तुम्हें मुक्त करता हूँ अपने मरण में
अपनी कविता में

इस तरह कविता का मन्त्र मृत्यु-बोध के साथ होता है । इसकी संरचना में यौन संकेतों का विधान, पौराणिक संकेतों की योजना, वाग्मिता की बोली घोर सम-कालीनता का विवरण है । इसके मूल में व्यंग्य है घोर व्यंग्य के मूल में जलता हुआ आवेश है जो नगर-बोध के विरोध को लिए हुए है । इस नगर-जीवन की असंगतियों, विसंगतियों, विडम्बनाओं को भेलता हुआ मैं होने घोर न होने के बीच संतुलन पाने में आधुनिकता के बोध को लिए हुए है । यह दूसरा सवाल

है कि वही तब पौराणिक, तान्त्रिक और आधुनिक उपादानों का एक साथ योग कविता में है या कविता पर हावी है, कविता को भाये बढ़ाता है या इसमें बाधा डालता है। उपतारा का तान्त्रिक प्रतीक कविता का केन्द्रीय प्रतीक है, इसे ती बार कविता में दोहराया गया है (थीचक के प्रस्तुटित कमल पर, काम मुद्रा में खड़ी नीलकण्ठा)। कविता के अन्त में भी यह इस तरह खड़ी है। क्या पूरी कविता में अस्वीकार का बोध, आधुनिकता का बोध नहीं इस तान्त्रिक समन में आधुनिकता के अस्वीकार की गवाही तो नहीं देने लगता—यह धरन सदा हो जाता है। इसके घाट प्रसंग हैं जो भुक्ति-प्रसंग कविता से जुड़े हुए हैं। इन प्रसंगों को मुहर समाचारों का नाम देना इसलिए अगम्य है कि अन्तिम समाचार या प्रसंग कविता में नहीं है। इसमें नगर-सम्पत्ता से अलग होने की बात है—

आदमी को इस लोचतन्त्री संसार से अलग हो जाना चाहिए,
चले जाना चाहिए बस्ताबो गंजाघोर साधुधों
मिलमगो अफीमकी रइयों की बानी और घन्धी दुनिया में
मस्तानो से
अदमली सादों नोच कर
छाते रहना भेयारकर है जीवित पड़ोसियों को रा आने से
हमभोगों को सब घामिल नहीं रहना है
इन घराबी से आदमी को हमेशा के लिए लतम कर देने की
छाडिज मे

आदिम जीवन या आदिम स्थिति की ओर जाना कवि के लिए इसलिए लाजमी हो गया है कि आद की सम्पत्ता ने उसे नरुनग बना दिया है, वह मोन को स्वीकारने के लिए बाधित है या जंगल की ओर जाने में लिए बिचर है। इन तरह भुक्ति-प्रसंग कविता भुक्ति का प्रसंग है और प्रसंग से भुक्ति है शिखरी अन्तिम तान आदिम अवाचा की ओर जाने पर टूटती है। आधुनिकता का यह और विदेशी रचनाओं में भी आया, लारेंस में आया शिंहोंने ऐतिहासिक निर-मरता को अस्वीकारा, समकामीनता और कला के पार चले गए। राजबमल भी भुक्ति-प्रसंग में लारेंस की तरह अनागतवादी होने की गवाही देने लगते हैं, उपतारा के बोध में जुड़ आते हैं।

१४—इनके विपरीत रघुवीर सदाय आदमी कविता में न तो प्रसंग से भुक्ति की बात है और न ही हमसे भुक्ति के प्रसंग की है। वह लोहियों पर भूष संवर आगमराज के विरह की स्थिति में आए हैं। वह आधुनिकता की चुनौती को भिन्न धरातल पर स्वीकारने हैं। राजबमल टूट आते हैं और रघुवीर सदाय टूटने और न टूटने में लबाब की स्थिति में हैं। इनके अनुसार लोचतन्त्री ने 'रागान की आनवार शिखरी और कुत्ते की जीप के बीच' इग्लान की और

दिया है। कवि पहले की कायरता को महसूस करता है, इसे तोड़ने की कोशिश करता है; लेकिन टूटने और न टूटने का तनाव इनकी कविता के मृजन के मूल में है और जहाँ तनाव डीला पड़ने लगता है, कविता मृजन के स्तर से उतरने की गवाही देने लगती है जिसे कभी सपाट कहा गया है, कभी असह्यारी कहा गया तो कभी अकविता। इस समय सवाल कविता-अकविता के होने का नहीं है, आधुनिकता के बोध का है। इसकी कविता में यह राजनीति के दबाव का परिणाम है जिसने समकालीन वास्तव को विसंगत, असंगत धिनीता बना डाला है। इसका सामना निराला ने भी अपनी कविता से किया था। रघुवीर सहाय की कविता एक अपेक्ष 'भारतीय आत्मा' में इसे भौका जा सकता है। इसमें भाँति से अन्त तक समकालीन वास्तव को समेटने की कोशिश व्यंग्य की पैनी धार को लिए हुए है जो घास-पास को काटती चली जाती है—

हर सफ़ट भारत में एक गाय
होता है
ठीक समय ठीक बहस कर नहीं सकती है
राजनीति
बाद में जहाँ कहीं से भी सुरू करो
भीष सहक पर गोबर कर देता है विचार
हाय-हाय करते हुए हाँ-हाँ करते हुए हँ-हे करते हुए
समुदाय
एक हजार लोग ध्यानमग्न गुनते हुए
एक मदद रिरियाता है सितार
अगे रहो जाने किस वक्त सब एकमत हो जायें।

बीस साल बीतने के बाद भी, या आजादी के बाद भी समुदाय हाय-हाय, हाँ-हाँ, हँ-हँ करता रह जाता है की स्थिति को उजागर किया गया है। आक्रोश के स्वर में व्यंग्य के स्वर की मिलावट है, चीखों को सही नामों से पुकारने की कोशिश है। इसलिए इनकी कविता में बार-बार व्यक्ति-विशेष के नाम आते हैं ताकि समकालीन वास्तव के धुंधलेपन को कम किया जा सके, और की ओर कहा जा सके। इस संग को निराला ने भी अपनाया था, राजकमल ने भी और अन्य कवियों ने भी; लेकिन यह रघुवीर सहाय की कविता की एक रीति होने की गवाही देती है। क्या इस संग का सकल समकालीन वास्तव को सटीक करना है, इसे टूट बनाना है, अंश का चित्रण करना है, विगमन को उजागर करना है, असंगति को पैदा करना है? इस सवाल का जवाब हमने

इस्तेमाल में मोजा आ सकता है। यह नाम बाहे महकु ॥ महंग का हो या गुलाब और गोनी का (निराला), मज्जु हानदार का हो या उषाध्याय का (राजकमल), सुशनसेव सुशोराम का हो या रामकुमार का, देवी दयाल का हो या मोला रामदास का (रघुवीर सहाय)। इनका इस्तेमाल कभी सम-वासीन असंगति-विसंगति को उजागर करता है तो कभी समवासीन भेद का चित्रण करता है। रघुवीर सहाय की कविता में ऐसे राजनीतिक परिवेश को सटीक बनाने के लिए इस्तेमाल किया गया है। इस तरह रघुवीर सहाय की कविता में साधुनिष्ठा का बोध राजकमल की कविता में साधुनिष्ठा के बोध से भिन्न है—

म सही यह कविता
 यह मेरे हाथ की छटपटाहट ही सही
 यह कि मैं धीरे उठाने में लौकता हूँ
 क्षाम
 जब कि हर अभिप्यक्ति
 व्यक्ति नहीं
 अभिप्यक्ति
 जमी हुई लकड़ी है न बोधना न राग

—दिल्ल के बाद भील

यह भील अहं तक सीमित न होकर अब तक फैल गई है, हर मतदाता की बन गई है। इस तरह समवासीन की पहचान की बोधिता में साधुनिष्ठा का बोध उभरता है और इसमें बिजारीसीतता का पुट है जिसे बुद्धिवाद का निरूपण कहा गया है। इसका विरोध असोक बाजपेयी और नामवर सिंह को लगता है। इसमें इनको साधुनिष्ठा का विरोध भी लगता है। यह सवाल पड़ता है कि साधुनिष्ठा की क्या बुद्धिवाद के निरूपण में सीमित किया जाए या नहीं। क्या मुक्तिबोध की कविता बुद्धिवाद के बारे नहीं जानती? यदि यह जानती है तो क्या इसमें साधुनिष्ठा का अस्वीकार है। इसलिए असोक बाजपेयी और नामवर सिंह साधुनिष्ठा को एक मूल्य के रूप में स्थापित करना चाहते हैं और इस तरह वे इसे साधुनिष्ठा के बल देते हैं, जबकि यह एक अभिप्राय है जो बुद्धिवाद के निरूपण और बुद्धिवाद के विरोध दोनों में सीकी जा सकती है। क्या तारेंस की रचनाओं में बुद्धिवाद का विरोध नहीं है? क्या उन्हें साधुनिष्ठा से बचिन करना संभव है? क्या समवासीन कविता में भी बुद्धिवाद का विरोध नहीं है? क्या इसमें साधुनिष्ठा का बोध नहीं है? और इस साधुनिष्ठा के लिए बलीन की दलीम इस तरह है—छायावादी कविता में हीन से धर्म की ओर, ईश से अश्व की ओर जाने की बराबर कोटि है। यह समवासीन

का परिणाम है। छायावादी कवि ने हृदय और बुद्धि के तनाव को एक तरह भेजा, लेकिन छायावाद के बाद गीतकारों ने बुद्धि को सारे पुरातान जड़ मानकर इसे कविता से निरान दिया। इनमें बच्चन, दिनकर, जयजीवरण आदि को गिननाया गया है। भागे बनकर नामवर सिंह सोमपुर गुरा में अन्तर को गहचानने हुए हृत्पा को इनमें पटित बताने हैं। हाना पैदा बेहोशी इन्द्र को भुना देनी है जब कि सोम इसे एक मीमांसा कायम करता है। इस तरह सोम का सहर हाना की बेहोशी से बेहतर है, इसमें इन्द्र साक्षात् कराने की शायना है। यह गही है कि प्राधुनिकता की प्रक्रिया न्यायाद के विरोध में है और मनु की समस्या वहीं-वहीं प्राधुनिकता का बोध हुए है। इसकी परिणति समरमना में होती है जो प्राधुनिकता का स्वीकार है। इस तरह अंधा युग के अन्त में प्राधुनिकता का अस्वीकार लकने लगता है। इस रचना में प्रक्रिया-परिणति का अलगाव उस तरह संगत नहीं जान पड़ता जिन तरह कामायनी में है। इस तरह मुक्तिबोध भी भी-कमी इस प्रक्रिया के संशोधन में प्राधुनिकता को पूरी तरह स्वीकारने रह जाते हैं; लेकिन यह कहना कठिन है कि मुक्तिबोध ने प्राधुनिकता के बोध को नकारा है। प्राधुनिकता के इस दौर में परिणति या अन्त बन्द होने बजाय खुलने की गवाही देने लगा था। जब कविता में तनाव और बेराव बल दिया जाएगा, तो सामंजस्य या अन्त का बोध गीण होकर गायब होता जाएगा, प्राधुनिकता के इस दौर में यह कविता में गीण तो होता गया है, लेकिन गायब नहीं हुआ। इसलिए अन्त के बोध के आधार पर प्राधुनिकता के स्वीकार-अस्वीकार की गवाही तो मिल सकती है; लेकिन बुद्धिवाद के खण्डन-मण्डन के आधार पर इसे पाना प्राधुनिकता के बजाय प्राधुनिकवाद की गवाही देना है। इसी अन्दाज में बिम्ब-विधान को कविता में रोमांटिक बोध का अवरोध कहा गया है, सपाटबयानी को प्राधुनिक बोध से जोड़ा गया है। एक घरसे से पश्चिम में इस सवाल पर बहस चल रही है। काव्य-बिम्ब की पद्धति पुरानी पड़ने लगी है, कविता बिम्ब के दायरे से निकलकर सपाटबयानी की तरफ बढ़ने लगी है। मशूक बाजपेयी ने इस तरफ इशारा किया और नामवर सिंह ने रघुवीर सहाय की कविता को आधार बनाकर इसकी वकालत इस तरह की है—इसका इस्तेमाल इनकी कविता में बड़े पैमाने पर हुआ है और एक खास तरह से हुआ है। यह सही है कि कविता एक तरह के दायरे से निकलकर दूसरी तरह के दायरे में आने लगी है जो प्राधुनिकता की चुनौती का परिणाम है। क्या यह

कहना बेहतर न होगा कि प्राधुनिकता की प्रक्रिया एक दौर से निरलकर दूसरे दौर में आने लगी है ? यदि यह असंगत है तो मुक्तिबोध की अधिकांश कविता को, जो बिम्ब-विधान की लिए हुए है, प्राधुनिकता का अस्वीकार कहना पड़ेगा । इस तरह तो अज्ञेय की कविता में भी प्राधुनिकता का बोध का अस्वीकार ही मिल सकता है । इस दृष्टि से रघुवीर सहाय की पहले की कविता में भी प्राधुनिकता का नकार खोजा और पाया जा सकता है, इसमें जीने की सहजता को कहने के लिए बिम्ब-विधान को अपनाया गया है । इसलिए प्राधुनिकता का बोध न तो बिम्ब-विधान के दायरे में सीमित हो सकता है और न ही सपाटब्यानी के दायरे में; कविता का पिछाज और अन्दाज बदलता रहा है । छायावाद में प्राधुनिकता और मध्यकालीनता के बोध में होड़ रही है जिसका परिणाम कभी समन्वय में निकला है तो कभी सम्मिश्रण में ।^१ इसके बाद प्राधुनिकता की प्रक्रिया, जो धब भी जारी है, एक से अधिक दौर से गुजरने की गवाही देती है । यह कभी परम्परा को तोड़ती है तो कभी यह नये स्तर पर इससे जुड़ने की साक्षी देती है । निराला का व्यंग्य-काव्य छायावादी परम्परा को तोड़ता है और अज्ञेय की कविता प्राधुनिकता के बोध को लेकर परम्परा से नये घरातल पर जुड़ने की कोशिश में है । इस तरह स्वीकृत अस्वीकृत होकर फिर स्वीकृत होने की स्थिति में आकर अस्वीकृत होने की गवाही देने लगता है । निराला के व्यंग्य-काव्य की परम्परा अपना बेहरा बदलकर रघुवीर सहाय, घुमिल, कुमार विकल, विनोद कुमार, अतुराज, कमलेश, मल्लवज, यणि मधुकर, सोमिन मोहन आदि की रचनाओं में जारी है । यह समय की बात है या इस परम्परा की देन है कि निराला महेश्वर, घुमिल के मोक्षराम और कुमार विकल के तरनकी राम में राम के साँझ बेहरे को लेकर अलग-अलग बेहरा बन गया है । यह बेहरा कभी सोमिन मोहन की कविता में लुप्तमान असी का है और रघुवीर सहाय की कविता में पोस्टर के आदमी का । इन कविताओं में राग के अभाव की धाँसा जा सकता है; इनमें संकट की आवाज भी है जो कभी-कभी डरती है । यदि कृत्रिम की प्रक्रिया को गंभीरता से नहीं लिया तो इनके लिए यह ज्ञान की बीमारी से अधिक नहीं लगनी । इनमें प्राधुनिकता का बोध कभी समकालीन परिवेश के विरोध में उजागर होता है तो कभी आक्रोश में पीछ ठठता है, कभी व्यंग्य का सहारा लेकर परिवेश को काटता है और कभी विदम्बना की साधन बनाकर इसकी विघ्नपति को उभारता है ।

१५—श्रीवान्त की कविता में प्राधुनिकता का बोध इसकी गवाही देता है । इसमें नगर का बोध है और नगर एक पुरक के रूप में अस्तित्व में है । अशोक

नयेगी के धनुषार इनका काव्य-मंगार दहजन को निगूँ हुए है और दग दहजन
 करणा का भी स्वर है, सहज और मानवीय बोध भी है; लेकिन जब इनका
 काव्य-मंगार अधिक जटिल और गहरी होने की मगर्ही देने लगा है और
 स्तार भी जाने लगा है। आधुनिकता का बोध नगर-बोध की उग्न है और
 तकी विविधता को इनकी कविताओं में छाँटा जा सकता है और दग पहचान
 इनका कविता होना माजमी नहीं है। आधुनिकता का बोध कभी 'किसी के
 ने और न होने से कुछ नहीं होना' में है (माया दर्पण), कभी नया कर्म के
 बाल में है (एक दिन), कभी धकेले और धर्मग होने की स्थिति में है (एक
 और धंग), कभी धजनवीधन के बोध में है (धुमस), कभी नम्रता की लेकर है
 (प्रेम-व्यतथ्य), कभी धेपर होने के बोध में है (धुमार में कविता) तो कभी
 रक के बोध में (अन्तिम व्यतथ्य) —

कोई भी जगह नहीं रही
 रहने के लायक
 न मैं आत्महत्या
 कर सकता हूँ
 न धीरों का
 मून !
 मुम जाओ अपने अपने बहिस्त में
 मैं जाता हूँ
 अपने जहनुम में

इस तरह कविता का सटका जाहे नाट्यात्मक ध्यांग का हो या व्यंग्यात्मक नाटक
 का, इसमें संवाद की सहजता हो या चित्रात्मक रत्नाव, इसमें सपाटबयानी या
 सपाटबाजी कभी-कभी इसे कमखोर भी कर देती हो; लेकिन इनका काव्य-
 संसार में नरक का बोध है, नगर का बोध है जिसमें नरक का बोध है जो
 आधुनिकता की धुनोती का परिणाम है जिसकी प्रक्रिया एक और दोर से
 गुजर रही है। इसका समुदाज परिचित संसार को फिर से पहचानने की कोशिश
 में है, वास्तव को सीधे देखने की ओर से जाती है। इसलिए समाधि-लेख में
 तान इस बात पर टूटती है —

मुझ से नहीं होगा !
 जो मुझ से
 नहीं हुआ वह मेरा
 संसार नहीं ।

का आदमी कविता में इस तरह बयान है —

एक भादमी दूसरे का और दूसरा तीसरे का
दहेज है ।

जिसकी वाणी में भाव तेज है

दस साज बाद

यह दस तरह लौट आता है

जैसे किसी बेइया के कोठे से

अपने की बुझ कर ।

गाकर रिझा कर

वह क्या पाना

आहता था ?

स तरह इनकी कविताओं में वास्तव की पहचान असंगति, विसंगति, अकेलापन, गानापन, अनिश्चितता, नग्नता, भ्रम, अजातीयता में उजागर होकर आधुनिकता का बोध कराती है । इस पहचान में कभी खीझ का स्वर है तो कभी खड का, कभी क्षोभ का है तो कभी विवशता का, कभी छटपटाहट का है तो कभी असंगत का, कभी मोरियत का है तो कभी दहशत का, कभी आलापी का है तो कभी मसखरेपन का, कभी आस का है तो कभी आश्रय का, कभी असंगति का है तो कभी विसंगति का, कभी व्यथता का है तो कभी व्यथ-विडम्बना का, कभी अजनबीपन का है तो कभी बेगानेपन का । यह विविधता थीकास्त की कविता तक सीमित न होकर समकालीन कविता का मुहाराब बन गई है जिसे अनेक रचनाओं में आका जा सकता है और जिसके मूल में आधुनिकता का बोध है । जीवन की विसंगति और परिवेश की असंगति के व्यथ और विडम्बना की दृष्टि को कवि अपने-अपने के लिए बाधित है । आत्र मानव की स्थिति और नियति दोनों सवालिया हो गए हैं—क्या हो रहा है, क्यों हो रहा है, कैसे हो रहा है, क्या करना है, कैसे करना है, क्यों करना है, क्या हो गया है, क्यों हो गया है, कैसे हो गया है, क्या होने वाला है, कैसे होने वाला है, क्यों होने वाला है । इस तरह के पेचीदा सवाल स्थिति और नियति को जटिल बना रहे हैं, विगत, आगत और भ्रमागत का विमान्यन बेमानी और बेकार होना जा रहा है, ऐतिहासिकता और निरन्तरता भी टूटने की गवाही देने लगी है ।

१६—इस तरह की कविताओं की एक लंबी सूची है और कवियों की एक लंबी कतार है और इतनी लंबी है कि सब कविताओं और कवियों का नाम लेना भी कठिन काम है । कुछ कविताओं को लेकर ही आधुनिकता की प्रक्रिया की अधूरी पहचान संभव है । यह भी सही है सब रचनाओं को कविता कहना भी कठिन है, इसलिए कविता को किन्ति कविता भी कहा जाने सदा है । इन रचनाओं में गंभीरता अगंभीरता को लिए हुए है और अभी अगंभीरता में गंभीरता है,

स्थिति की कभी सीधी धीरे सराट अभिव्यक्ति है तो कभी गति का नाटकीय विन्यास है, कभी उपहास के ढंग को अपनाया गया है और कभी व्यंग्य की शैली को। कभी वास्तव को पकड़ने या उजागर करने के लिए फंटेसी को माध्यम बनाया गया है तो कभी मिथक पद्धति को। वास्तव क्या है?—इसके बारे में चिन्तन को प्राधुनिकता की दृष्टि ने उलट-पलट दिया है, देश और काल जो पहले शाश्वत और परम माने जाते रहे हैं आज देश-काल के सापेक्ष रूप में घटित होने लगे हैं, चिर-मुन्दर और चिर-शिव की चिरता पर प्रश्न सग गया है, ज़िन्दगी और मौत के बारे में संवेदना बदल चुकी है और बदल रही है। वास्तव में पहलू-दर-पहलू हैं जो आपस में टकराते भी हैं; इसकी परत-दर-परत है जिसके उघाड़ने की कोशिश जारी है। क्या आज का कवि बहुरूपिया होकर कविता में आ रहा है या मसखरा बनकर, मसीहा होकर आ रहा है या वैगम्बर बनकर, विद्वपक बनकर आ रहा है या जोकर बनकर। आज का युग न तो शुद्ध आसदी का रहा है और न ही शुद्ध कामदी का ! प्राधुनिकता का बोध न इन धारणाओं को भी तोड़ दिया है। इसी तरह आज कविता में रस की बात करना भी बेकार लगना है। इसलिए अरस्तू और भरत मुनि के हवाले देना असागन जान पड़ना है; लेकिन इनके ऐतिहासिक महत्व की सराहीकारना भी उतना ही असंगत है। यह बात कविता के बारे में है जो प्रायः कविता से हटकर होती है, कविता की बात तो कविनामों के आधार पर हो सकती है, इनकी राह से गुज़र कर हो सकती है कि वही, कैसे, किस तरह इनमें प्राधुनिकता का बोध है। केशरनाथ सिंह का मे आज जितना बदन चुका है कि उतनी पहुँचाने पहुँचाने लगी है—

मे—

अर्थ—परिवर्तन की
एक अग्रगण्य प्रक्रिया हूँ;
जिसके भीतर
मे लोग,
आदिवासी,
बनारस और अविध्य
हर चीज़ एक-दूसरे से
बुझी-मिथी है।

—प्रक्रिया

इस तरह मे की अग्रगण्य न केवल पहुँचाने लगी है, जो जाने की प्रक्रिया में है। आज जीवन के सब पर अपना हुआ दुःखान अपने तन्दर की मंडिल को नहीं खनक है और आज की दृष्टि से गुडगा बना जा रहा है कि हमारा

सातमा बच होगा। कविता में और एक बच्चे के चलने से शुरू होती है जो न जाने बच से चुपचाप चल रहे हैं—

हर कदम पर
पूछता है—सातम कब होगी
यह गहनतम भाप
जिसकी श्मश्रु अनगिन तहो में
लिपटे हुए
हम चल रहे हैं
सातम कब होगी,
बताओ
सातम कब होगी ?
और मैं चुप हूँ
मनाहत चुप हूँ

इस चुप में, उत्तर के प्रभाव में आधुनिकता का बोध होने लगता है; लेकिन 'कमरे का दानव' कविता में इसका बोध गहराने लगता है। इस गुमसुम, अपलक, उदास होने की स्थिति में देखा नहीं जाता है, कवि के हाथों से इसे सलकारने, पछाड़ने का साहस छूट गया है, परिवेष्ट का सामना करने के लिए वह अपने को साधारण पाता है। इस दानव के काले-काले बँने हैं जिन्हें वह तोड़ना चाहता है। इस कविता के बिम्ब-विधान में कमजोरी हो सकती है; लेकिन आधुनिकता के बोध के बारे में शक नहीं है। इसी तरह अनागत कविता में नामवर सिंह को बिम्ब-विधान की बुनियादी कमजोरी प्रकट होती है जब वह सपाटबयानी का मण्डन करने के लिए बिम्ब-विधान का खण्डन करते हैं; लेकिन आधुनिकता के बोध को यह एक स्तर पर उजागर करती है—

इस अनागत को हन करें क्या !

जो कि अक्सर

बिना सोचे, बिना जाने

सड़क पर चलते अनागत बीख जाता है।

भाज केदारनाथ सिंह अक्षर काव्य-बिम्ब के मोड़ को छोड़ रहे हैं तो यह आधुनिकता की प्रक्रिया का परिणाम है जो एक दौर से गुजरकर दूसरे दौर में आ रही है, लेकिन यह कहना कि पहले दौर में आधुनिकता का बोध नहीं है, संगत नहीं जान पड़ता। भाज इनकी कविता यदि सपाटबयानी की तरफ बढ़ रही है तो इसका मतलब यह हुआ कि इनमें आधुनिकता की प्रक्रिया मूल्य न बनकर आधुनिकवाद में परिणत नहीं हो रही है—

तुम ने जहाँ लिखा है प्यार

मशी निग दोगड़क
 करक नहीं पडता ।
 मेरे मुग का मुझागरा है
 करक नहीं पडना ।

क्या इसमें करक न पडने की बात प्राधुनिकता को उजागर नहीं करती? इसी तरह
 बेदारनाय की कविता में यह कथन, जो तनाव को लिए टुट है, क्या कविता के
 दग मुहावरे का परिचय नहीं देता जिसके मूल में प्राधुनिकता की प्रक्रिया है?

और जिस भाषा में बोचना चाहना हूँ
 मेरी जिज्ञा पर नहीं
 बन्कि दाँतों के बीच की जगहों में
 सटी हुई है ।

आम तौर पर यह कहा जाना है कि विम्ब-विधान की पद्धति पुरानी पड़
 चुकी है, वह वास्तव को पकड़ने से रह जाती है। इसमें कविता तो बन सकती
 है, लेकिन सामाजिक जीवन के बिच सरक जाते हैं। इस दृष्टि से कभी-कभी
 इन कविता में रोमांटिक बोध को भी धाँचा गया है। प्राधुनिकता का बोध
 उस कविता में ही हो सकता है जिसमें सामाजिक जीवन के बिच सरकने के
 बजाय सीधे सामने आ सकें। इन चित्रों से आशय बाहर के वास्तव से है और
 वास्तव क्या है इनके बारे में मनभेद गहरा और कायम है। पूरा वास्तव क्या
 है? क्या इसे पकड़ा भी जा सकता है या नहीं? अगर नहीं तो कविता करना
 भी बेकार है। यह नारा भी मात्र सुनने को मिलता है। क्या कविता में विम्ब
 वास्तव से बचने का तरीका और सपाटबयानी इसे पकड़ने का है? इस दृष्टि
 में जटिलता का सरलीकरण है। वास्तव को पकड़ना है या कहना है या उजा-
 गर करना है? यह किस तरह बेहतर हो सकता है? यह बिच से नहीं हो
 पाया है (छायावाद), विम्ब से नहीं हो पाया है (नयी कविता), अब सपाट-
 बयानी से इसे पकड़ा जा रहा है। नामवर सिंह का यह दावा कहाँ तक सही
 है—कहना मुश्किल है। असल में प्राधुनिकता की प्रक्रिया कविता के तैवर को
 बदलती रही है और बदल रही है। विम्ब-विधान की अपनी सीमा है, सपाट-
 विधान की अपनी, और खतरा दोनों में है। इसी तरह एक और दृष्टि कविता
 में विचार या महा विचार पर बल देती है और दूसरी संवेदना पर; लेकिन प्राधु-
 निकता दोनों में हो सकती है। अशोक वाजपेयी को अधिकतम नव-लेखन
 विचारहीन लगता है और इसलिए खलता है।¹ इसकी मिसाल अकविता है
 जिसमें बड़बोलापन है (बड़बोलापन तो और कवियों में है—जैसे धर्मित);

लेकिन भक्तिकविता के बड़बोलैपन में रोमांटिक बोध है, अमर है, तो आधुनिकता का सवाल ही नहीं उठता। भक्तिकविता में गहरी चीख-भर है। इसलिए यह मध्य-कालीन हरकत है। यदि यह सही है तो भक्तिकविता आधुनिकता से बछूती है; लेकिन इसे जब वह आधुनिकता के विद्रोह से जोड़ देते हैं, असंगति-विसंगति से जोड़ देते हैं तो इसमें आलोचक के चिन्तन में असंगति का बोध होने लगता है और शिकायत इस तरह की होने लगती है—अर्थात् चोट क्यों नहीं करते, स्थापित पर आधात क्यों नहीं करते? इनकी रचनाओं में बुद्धि का विरोध क्यों है? इनमें आदिमता की स्थापना क्यों है? इन तरह के सवाल असंगत होने की गवाही देते हैं। यह इसलिए कि आधुनिकता की प्रक्रिया एक मूल्य का रूप धारण करने लगती है और आधुनिकवाद में परिणत हो जाती है। असोक राजपेयी का यह कहना सही है कि योक्ष और अमरीका के लिए यह अधिक सही हो सकती है, वहाँ की जटिलताएँ अधिक जटिल हैं जिन्हें बुद्धिवाद के घेरे में समेटा नहीं जा सकता, इसके परे जाने की या इसके भागे जाने की कोशिश लाजमी है। भारतीय परिवेश में यह लाजमी नहीं है। इसे अगर इस तरह कहा जाता तो असंगत न होता कि समकालीन कविता में आधुनिकता का यह पहलू धारणा के स्तर पर है, संवेदना के स्तर पर नहीं है। प्रबुद्धिवाद और बुद्धि-विरोध में अन्तर भी धाँक जा सकता है। असोक राजपेयी को कैलाश राजपेयी की कविता में बुद्धि-विरोध इसलिए खलता है कि यह सीधा और सपाट है—

पर जब सभी कुछ
ऊन ही जलूत है
सोचना फिजूल है।

क्या सोचने को फिजूल मानना इतना सीधा, सपाट और सरल है? क्या इसके पीछे सोचने की लम्बी प्रक्रिया नहीं है! क्या सोचने का अन्त कैलाशगत न होकर असोकगत होना लाजमी है? इसे विचारहीनता कहना कहाँ तक संगत है? क्या दिशा का संकेत देने में ही आधुनिकता सीमित है? क्या दिशाहीनता का बोध आधुनिकता का बोध नहीं है? इस समय सवाल कविता होने या न होने का नहीं है, आधुनिकता के होने या न होने का है। अधिकतर समकालीन कविता की कविता न कहना आलोचक का अधिकार है, लेकिन इसे आधुनिकता से संबंधित करना और अपनी समझ को इतना तूल देकर दूसरे की समझ से वेद न देखना बाहेबाजी का परिणाम है। आधुनिकता रघुवीर सहाय, धूमिल, कुमार विक्रम आदि की कविताओं में भी है और कैलाश राजपेयी, जगदीश

बेमुनियाह चीजों की एक बस्ती रहती हो जाती है

ईश्वर और आदमी की तीमारदारी के लिए ।

अन्तिम पंक्ति थोड़ा अग्रसरने वाली है; लेकिन यह साधद इस मत का मतीजा है कि कविता का अन्त करना कवि के लिए साक्षमी है, इसके बिना कविता अधूरी रह जाती है, अन्तिम पंक्ति में आधुनिकता की प्रक्रिया यदि टूटने भी जाती है तो इस बात की इतनी परवाह नहीं है जितनी इसका अन्त करने की चिन्ता है । पोस्टर और आदमी में आधुनिकता का बोध एक और स्तर को लिए हुए है—

कि घात के जमाने में

आदमी से उदास लोग

पोस्टरों को पहचानते हैं

के आदमी से बड़े सार्व है ।

पोस्टर

जो दूसरे की बात बरते हैं

जिनमें आश्चर्य है लेकिन जान नहीं

जो चौंकाहों पर सड़े रहने हैं,

सबकी राह रोकते हैं, सबकी टोकने हैं,

लेकिन किसी से कोई मतलब नहीं रखते

—बाद की घटियाँ

यह पोस्टर के आध्यात्म में इसान का जवाब बेहतरा नहीं उभरना जो नगर-बोध का परिणाम है, जिनके मूल में आधुनिकता की प्रक्रिया है । इन दोनों कविताओं में आधुनिकता का बोध अपने-अपने स्तर पर है और वास्तव को बरने का अन्दाज इतना भिन्न है कि एक में आधुनिकता का अन्वीकार और दूसरी में इसके स्वीकार को जीवना आधुनिकता को एक मुख्य के रूप में जीवना होगा । सर्वेश्वर की कविताओं में रोमांटिक बोध का अन्वेष भी है और आधुनिकता के बोध की अभिव्यक्ति भी । इनके अन्तम-अन्तम स्तर भी हैं । इन मूल नगर में आधुनिकता नगर के बोध में है जिनमें मृग-बोध जुड़ गया है । अगर मानव की स्थिति और निर्यात किसी कविता में अभिव्यक्त रूप में घटित है तो इसमें न तो आधुनिकता का बोध है और न ही कविता का । हममें समानशीलता की आँक बर आधुनिकता की नकारना आलोचन के माहम की ही मुखर है सत्य है जो बाइबली की उपज है । ईसाय बाइबेली की इन पंक्तियों में आलोचन की दम का बोध और अहीदाना विज्ञान का अह्माम होता है—

कोई भी नहीं बचाना मुझे

इस मुखर सभ्यता का

भार डोते हुए

तुम्हें कहाँ जाना है ।

इसलिए मानवीयता और अमानवीयता के आधार पर आधुनिकता को सीमित करना आरोपित दृष्टि का परिणाम है । सर्वेश्वर की इन पंक्तियों में इन्सान लाचारी से घिरा हुआ है, वह अपने को इतना दोहराता है कि वह थक गया है और चल देने की सोच रहा है—

अपने को दोहराते-दोहराते

अब मैं थक गया हूँ

ताश के पत्तों की तरह

बब तक फँदता रहूँ बिश्वास,

और मस्जिदों की तरह

उड़ाता रहूँ स्मृतियाँ,

या भिखारियों की तरह

गिनता रहूँ चन्द सिक्के,

गोया अधिक गिनने से

उनकी संख्या बढ़ जायेगी ।.....

—एक सूनी नाव

यदि बेकार, बेमानी होने का बोध आज कविता में होने लगता है तो यह आधुनिकता की चुनौती का एक पहलू है । मुक्तिबोध की कविता में तनाव अगर होने और न हो पाने में है, श्रीकांत की कविता में अगर यह होने और न हो सकने में है तो इसका मतलब यह नहीं है कि सकने के बोध में आधुनिकता का नकार है और पाने के बोध में इसका स्वीकार है । इनमें अन्तर स्थिति और गति का है और दोनों में आधुनिकता की प्रक्रिया है ।

१८—एक पादचार्य आलोचक ने बीसवीं सदी में आधुनिकवाद का निरूपण करते हुए इसे नगर-बोध से जोड़ा है ।^१ इनके अनुसार आधुनिकता की बुद्धिगत तब से मानी जा सकती है जब से दियोनीसस का नगर में माना हुआ है । यह एक ही देव है जो आधुनिकवाद के स्वरूप को उभार ही नहीं करता, इसे साधारण रूप भी देता है । इसे एक रूपक के तौर पर लिया गया है जो हाल की स्थिति पर हावी है । इसे विसंगति, क्रूरता, सामाजिक भागीदारी, नग्नता आदि में ढाँका जा सकता है । एक दूसरा देव है अपोलो जो इसके विपरीत है । अपोलो में क्लासिकल विवेक है, विधान है, संयम है । इस देव के पहने घनि का युग था, दानवों और वरवरों की दुनिया थी, राक्षसों और समुरों का नगर था । दियोनीसस का काम अपोलो की दृष्टि

१. दियोनीसस पृष्ठ दि सिटी—बीजरो के. लीबरस ।

को तोड़ना है। दियोनीसस की दृष्टि के अधीन होकर संयम, विधान की दीवारें गिर जाती हैं, पुराने सम्बन्ध बदलने लगते हैं। आदमी खुद कलाकार नहीं रहता, कला-कृति बन जाता है। नीच्यो ने इस देव की माध्यम बनाकर आधुनिकवाद को इससे जोड़ दिया है। नासदी का जन्म इसी से होता है और अपोलो के विवेक से यह मर जाती है। अपोलो और दियोनीसस परस्पर विरोधी हैं जो बारी-बारी अपना राज स्थापित करते रहे हैं। मंगरेजो साहित्य का इतिहास इसका गवाह है—रेनेसां से लेकर आज तक। आधुनिकवाद में यह देव प्रतीक रूप में फिर से उभरने लगा है। अन्वेषित मन इसी देव को सूचित करता है—मानस की वे परतें जो चेतन मानस की पकड़ में नहीं आती, बुद्धि से परे हैं। इसके चार उन्मादकों को गिनवाया गया है—फ्रेडर, फ्रायड और युंग और चौथे मानस। फ्रायड के अन्वेषण से लेकर मानस की जनता तक यह देव आधुनिकवाद का बेहतर प्रतीक है; लेकिन यह जाकी भी नहीं है। यदि इससे नगर के प्रतीक को जोड़ दिया जाए तो यह आधुनिकता का पूरक प्रतीक बन जाता है। इसका नगर में दाखिल होना आधुनिकवाद की घुसघात करता है। नगर या शहर आधुनिक परिवेश और दृश्य हैं जो आधुनिक मानव को जन्म देता है। यह नगर गिर रहा है, इसका विधान टूट रहा है, यह नरक के नगर की दिशा में जा रहा है। इस तरह आधुनिकवाद अपोलो और दियोनीसस में तनाव से पैदा होता है, नासदी भी इससे जन्म लेती है। इस आलोचक ने इस तरह आधुनिकवाद को पहचानने की कोशिश की है। कामू ने सिक्सिस् के आधार पर आधुनिकता को विसंगति के रूप में पहचाना है। एक बात थोड़ा साफ़ नजर आती है कि आधुनिकता के बोध और नगर के बोध में नाता प्रबल है। यह बात आधुनिकता के बारे में है जो कविता में आधुनिकता के भटक तो जाती है; लेकिन इसके बिना बात घबुरी भी समझी जाती है। भारतीय परिवेश में अभी सिक्सिस् की जगह हनुमान हैं और दियोनीसस के स्थान पर शिव हैं। क्या चाभव की स्थिति और दियोनीसस की स्थिति में आनन्दमय होने की स्थिति समान है या इनमें भिन्न है? इससे पहले यह संकेत दिया गया है कि भारतीय आधुनिक और अमरीकी या योरोपीय आधुनिक की संवेदना में भिन्नता है। इसलिए हिन्दी कविता में सिक्सिस् बरबस हनुमान की स्थिति है, शहर अभी संभावना की स्थिति में है, कविता भी शायद आधुनिकता की संभावना की स्थिति में हो सकती है। इशारा केवल इतना है कि पाश्चात्य आधुनिकता के आधार पर हिन्दी कविता में आधुनिकता की पहचान और परत भ्रमगत तो नहीं, लेकिन इसमें आधुनिकता की प्रक्रिया चारणात्मक अवश्य लगती है। भ्रमगत इसलिए नहीं कि नगरीकरण की प्रक्रिया भारतीय परिवेश में भी जारी है और चारणात्मक इसलिए कि यह अभी चिन्तन के स्तर पर

बेहिशाब चेहरे है
 बेहिशाब घन्घे
 और उतने ही देखने बाने दृष्टि के घन्घे
 जिन्होंने नहीं देगा है
 देखते हुए
 उग रोश कां
 उस एवान्स शेष को
 जो मुझे पहचानता है
 पहचानते हुए छोड़ जाता है
 समय के अंतरासों में

—विजय

जगदीश चतुर्वेदी की रचनाओं में नगर-बोध की तीखी अनुभूति है और लगता है कि दियोनीसस का देव शहर के गहरे में घँसकर दहसत फँसा रहा है। इस दहसत का परिणाम कभी भृत्य-बोध में निकाला है तो कभी अमावी-यता में, कभी बोरियत में तो कभी नगर-यन्त्रणा में। इनकी गवाही कुछ रचनाओं में मिल जाती है—अकाल मृत्यु में एक माय नगर के गिरने की बात है और मौत के एहसास की—

नगर मरते हैं और संस्कृतियाँ दहक हो
 कस्बों में उग आते हैं खलिहान
 और रेतों में खो जाते हैं नखलिस्तान
 रोज़
 उदासी का एक पृष्ठ और खुल जाता है

—विजय

क्या इन स्तरों में आधुनिकता का बोध धारणा के स्तर पर है या संवेदना के स्तर पर ? क्या मरते के बाद संस्कृतियों के जलने की बात न होकर दहक करने की बात इस बोध के धारणात्मक स्तर की गवाही नहीं देती जिसे पश्चिम में इस भाषा में कहा गया है ? नगर-यन्त्रणा में आधुनिकता की भाषाख तोखी और विषिप है—

अनिश्चित विधियों में जीते हैं सभी लोग
 मायियों को देखते हैं चुपचाप गालियाँ
 उम्र ढलती जाती है, रिसने जाते हैं दिन
 दहक करने के रह जाते हैं झुड़ी सालियाँ या झुसट घरवातियाँ

—विजय

अगर इस तरह की भाषाओं में बहुबोलापन आ गया है या वाग्मिता के ढंग को अपनाया गया है तो यह इनका अन्दाज है। इसी तरह अंग्रेज का अन्दाज भी

देखने को मिलता है—

ईश्वर पर मुझे विश्वास नहीं

पर

हर स्त्री के साथ सोने समय

मुझे ईश्वरीय सुख की अनुभूति होनी है—

मैं आस्तिक होना जा रहा हूँ ।

प्रापुनिकता का बोध कभी व्यंग्य-शैली से मिलता है तो कभी कोलाज की विष-शैली से । इनमें अवचेतन की असम्बद्ध स्थितियों का चित्रण है । इसमें परमार ने इसे घाड़माने की कोशिश की है और इनका दावा है कि भीतर का विलराव कविता में लघित्व बिम्बों को घनमाना है । इसलिए वह मुनिबोध के युग को बीड़ा मानते हैं । बिम्ब एह-दूसरे के करीब बिम्बगतियों में आते हैं ।^१ इसलिए घाघर काव्य-बिम्ब और बिम्ब-कविता का विरोध होने लगा है और सपाड़-बयानों का निरूपण । यह बाहर-भीतर का विलराव नगर-बोध की उपज है; अशोक बाजरेदी की दृष्टि में यह सभी संभावना है और कोलाजियों के अनुसार यह मौजूद है । एक के अनुसार बाहर-भीतर के विलराव को या वास्तव को दिना का संकेत देना है, इनकी संभावना को इंगित करना है । इसलिए अशोक बाजरेदी की कविता में प्रापुनिकता का बोध दिना-संकेत को लिए है । इसे ठण्ड की एक घाम : एक पागल औरत बबिता में घाँटा जा सकता है । यह औरत बड़ी जाना चाहती है, वह एक बँगले में चुन आई है; लेकिन इसे बाहर ठँका गया है । वह फिर पूछती है—वहाँ जाऊँ; वह कहीं जाना चाहती है, क्योंकि

मेरे पास एक दिल है

जो किसी घन्ची के साथ रहना चाहता है

मेरे पास दो बहिं हैं

जो लीगो को घेर लेना चाहती हैं

मेरे पास भापा है

जो किसी मुवा बबि के हाथों रखना चाहती है

और

मैं बड़ी जाना चाहती हूँ

—घाढ़ भी एक संभावना है

इस बबिता में अवर निहित दिना का संकेत नहीं है, तो वहीं जाने का अवरण है, टहरने से परहेज है । इस तरह लोगों को घेर लेने और मुवा बबि को पाने की चाह में मानवीय बोध अशोक बाजरेदी को प्रापुनिकता का बोध कराना है ।

इन दोनों में अन्तर परिवेश का है। अंधेरे में कहीं आग लग गई, कहीं गोली चल गई की बात है और पटकथा में चुनाव और मतदान की। मुक्तिबोध की कविता में सब-कुछ कैंटेसी में होता है और घूमिल की कविता में सब-कुछ नींद में होता है। इसे कविता में दोहराया गया है—

एक लंबे इन्तजार के बाद
 बीजों का असली चेहरा
 उजाले में आया है
 और मैं चुपचाप मुनता हूँ
 हाँ थापद
 मैंने भी अपने भीतर
 (कहीं बहुत गहरे)
 'कुछ जलता हुआ-सा' छुपा है
 लेकिन मैं जानता हूँ कि जो कुछ हुआ है
 नींद में छुपा है

और तब से लेकर आज तक कविता-नायक ने सब रातों नींद और नींद के बीच जागकर जंगल काटते हुए गुजार दी हैं। अंधेरे में भी तरह-तरह के लोग हैं और पटकथा में उसी तरह के लोग हैं, लेकिन पहली में जूसूत है और दूसरी में भीड़ है। इन दोनों कविताओं के नायक पूँजीवाद समाज से घृणा करते हैं। इनका सारा सिर चकराना रहना है, मिलाता रहना है। इन दोनों में परिवेश देखा है जहाँ—

समाजवाद
 उनकी जुबान पर अपनी सुरक्षा का
 एक आधुनिक मुहानरा है
 मगर मैं जानता हूँ कि मेरे देश का समाज
 भाल गोदाम में लटकती हुई
 उन वाल्टीयों की तरह है जिन पर आग लिखा है
 और उनमें बालू और पानी मरा है

इस तरह इन दोनों कविताओं में आधुनिकता का बोध भिन्न होने की गवाही देता है और यह परिवेश के थोड़ा बदल जाने का परिणाम है। पटकथा में परिवेश सीमरे आम चुनाव के बाद का है और अंधेरे में आजादी के बाद का। आम चुनाव के बाद संसद् का असली चेहरा दिखने लगा है—

अपने वहाँ संसद्
 तेली की वह धानी है
 जिसमें आधा तेल है

और भाषा पानी है
 और यदि यह सच नहीं है
 तो वहाँ एक ईमानदार आदमी को
 अपनी ईमानदारी का
 भलास क्यों है ?
 जिसने सत्य कह दिया है
 उसका बुरा हाल क्यों है ?

इन सवालों का जवाब कविता-नायक के पास तो नहीं है; लेकिन इसका संकेत
 गया और भवसलबाड़ी में अन्तर से दिया भी गया है—

यहाँ अनन्ता एक गाड़ी है
 एक ही संविधान के नीचे
 भ्रूख से रिरियाती हुई फँसी हथेली का नाम
 गया है

और भ्रूख में
 लगी हुई मुट्ठी का नाम
 भवसलबाड़ी है ।

इस कविता की अन्तिम लान कारागार पर टूटती है और यह इसलिए कि इस
 स्थिति से निकल पाने का हल समझ में नहीं आ रहा है। इस तरह कविता में
 राजनीति तो है; लेकिन कविता राजनीतिक नहीं है। इसमें आधुनिकता का
 बोध ठण्डेपन को लिए हुए है। यह लाभारी में न होकर छटपटाहट और झुं-
 लाहट में है जो कभी-कभी ध्वंम के घरातल पर उठने की गवाही देती है—

मैंने हरेक को आवाज दी है
 हरेक का दरवाजा खटखटाया है
 मगर बेकार..... मैंने जिसकी पृष्ठ
 उड़ाई है उसको भावा
 पाया है ।

इसलिए हरेक जानून की भाषा शीघ्रता हुआ व्यवस्थितियों के गौंधे परिवार का
 सदस्य है। कविता की संरचना कवियों के आधार पर है और जहाँ इनमें तनाव
 बीजा पड़ गया है वहाँ शृंग्र में उतार आ गया है। छोटे से की संरचना नाट्य-
 यात्मक या दृश्यात्मक विधान को लिए हुए है और बड़कमा की संरचना कथा-
 त्मक विधान को। अतोष्ठ वाक्येयी ने भूमिग की कविता में सहराती बीजिरता
 और देहाती सवेदना में रचनात्मक तनाव को सही तीर पर बहचाला है। इनकी
 कविता मोधीराम भी इसकी गवाही देती है और यह बेहतर साबद हमलिए है
 कि हमकी संरचना नाट्यात्मक स्तर पर है और मोधीराम का वातूनीयन गृह

ऐसे पहलुओं को उजागर करता है जिनमें व्यंग्य की पंती घार काटती चली जाती है—

असल बात तो यह है कि जिन्दा रहने के पीछे
 अगर कोई सही तर्क नहीं है
 तो रामनामी बेचकर या रंडियों की
 दस्ताली करके रोजी कमाने में
 कोई फर्क नहीं है ।

इसकी अन्तिम सान मोची और धावर में अन्तर को पाट कर व्यंग्य के घरातल को उठा देती है—

जो असलियत और अनुभव के बीच
 खून के किसी कमजात मौके पर कायर है
 वह बड़ी आसानी से कह सकता है
 कि घार तू मोची नहीं धावर है ।

इन समय सवाल पटकना और मोचोराय के असफल और सफल कविता होने का नहीं है, बातूनीपन और बड़बोलेपन में अन्तर का नहीं है, आधुनिकता के बोध का है जो कविता-नायक का समकालीन घेराव में पड़ने से उजागर होता है; लेकिन कभी-कभी लगता है घेराव से बाहर होकर वह पैगम्बराना अम्बाज में कथनों की ऋढ़ी लगा देता है । असोक्त वाजपेयी इस कविता में निरी भाषण-बाजी को झकने लगते हैं; लेकिन यह मत सरलीकरण का परिणाम है । इस तरह आधुनिकता का बोध कुमार बिकल की कुछ रचनाओं में उपलब्ध है । यह बोध निराला, मुक्तिबोध, रघुवीर सहाय की बिरासत को लिए हुए है । वह दीवार के इस पार और उस पार में अन्तर को इस तरह उजागर करते हैं—

मेरे परिचितों की सूची में हूँ रही है
 सरस्वीपसंद लोगो की भरमार
 जिनकी एक जेब में अमरीकी बीजा
 दूसरी में माघो की लाल कितान

—आलोचना १३

कविता-नायक की लाश को इस पार स्वीकार करने वाला कोई न होय; लेकिन उस पार—

तराई के जंगलों में
 ठिठुरती रातों में बटकते हुए
 गुस्सिला नौजवानों का एक दस्ता
 मेरी मौत पर रखेगा यह प्रस्ताव—
 कि मादमी ने जाने हैं अब तक जितने जहर

उन में सब से अधिक गानक है
गुरदा की एक छोटी-सी भाइन का जहर

—मानोचना १३

इस तरह कुमार विजय की गानक-बानी में जंगल का पुट है जो तनाव को नि-
हृत है, जो कविता को जगमग बनने से बचा लेता है। इस कविता की संरचना
का गानक उस समकालीनता को निहृत है जो नरमन-दृष्टि का सैनिक देती
है। इसमें उस गार की बात या जंगल की घोर जाने की बात राक्षस-मन की
कविता के बोध से बच नहीं जाती; लेकिन प्राधुनिकता का बोध एक घोर और
से गुजरने की गवाही देता है। इसके पहले इनकी कविता में प्राधुनिकता का बोध
विसंगति और भजनवीरन के अस्तित्ववादी बोध से गुजर चुका है।

जिनी ने मुझे भजनवी कह कर पुकारा है
किसी ने मेरी नियति को अभिमन्यु ठहराया है
कभी मैं बाहर का घादमी माना जाता हूँ
कभी विसंगत पुरुष के नाम से जाना जाता हूँ
इस प्रविष्टा में मैं तिमिर कर
बर्णमात्रा का एक अक्षर—
मात्र कर रह गया हूँ
मारोपित नामों की भीड़ में
मैं भनाम हो गया हूँ
पहले से अधिक उदास हो गया हूँ

—विसंगति^१

इस तरह विसंगति का बोध जिस सपाट अन्दाज में इस कविता में उजागर हुआ
है उससे लगता है कि यह धारणा के स्तर पर न होकर संवेदना के स्तर पर
है। भजनवीरन, परायापन, बेगानापन का बोध प्राधुनिकता की प्रक्रिया का
परिणाम है और भीड़ में इसका बोध अधिक सहजाने लगता है—

दिशाहीनों की भीड़ में
दिशा का बोध भजनवी बनाता है
और दुविधा के किसी कमजोर क्षण में
हूँती भावाञ्ज के संग
दिशा संकेत हाथों में काँप जाता है
आत्मसंकट के इस क्षण में
कोई दिशा-संकेत संभाले

या अपनी हृदयी भावाञ्ज को थामे ।

—दिशा-संकेत^१

इस तरह हृदयी या होने को थामने और दिशा-संकेत को संभालने में तनाव प्राधुनिकता के बोध को उजागर करता है । सपाटबयानी कभी-कभी सम्बोधन या वक्तव्य के सतरे में भी पड़ जाती है ।^२ इसके बावजूद प्राधुनिकता का बोध विषमता की स्थिति में पड़कर भी व्यवस्था पर झट्टहास करने से एकता नहीं है और कविता-नायक सहने की सोचता है—

मुझे लड़ना है—

जनतन्त्र में लग रहे बल-तन्त्र के खिलाफ
जिस में एक गैडामुमा आदमी दनदनाता है
मुझे लड़ना है

अपनी ही कविताओं के बिम्बों के खिलाफ
जिनके धँधरे में मुझ से—

जिन्दगी का उजासा छूट जाता है

—एक छोटी-सी लड़ाई^३

मे को अगर उजासे का एहसास है तो इस पर एतराज करना कि प्राधुनिकता में धँधरे के बजाय उजासा क्यों है—आरोपित दृष्टि का परिणाम है । इसमें दोनों का बोध हो सकता है । इसका संकेत दिया जा चुका है कि प्राधुनिकता की प्रक्रिया किसी कठघरे में बन्द होने वाली नहीं है । कुमार विकल की कविता में प्राधुनिकता का बोध कभी मे के अनाम होने में है, कभी दिशा-संकेत के छूट जाने में है जो जिन्दगी में उजासे के छूट जाने की तरह है ।

२२—प्राधुनिकता की प्रक्रिया कविता में विविधता को लिए हुए है । यदि इसे किसी एक बाड़े तक सीमित रखा जाता है तो प्राज गुप्ता कुमार और कृंवर नारायण की कविता में या नहीं कविता में प्राधुनिकता का बोध नहीं मिलेगा । इस नाम से जुड़ने वाले कवियों के अनेक नाम हैं जिनमें गिरिजा-कुमार साधुर, भारत भूषण, जगदीश गुप्त, भवानी प्रसाद मिश्र, मेघिनन्द जैन, प्रभाकर भास्कर, आनन्दराज राव, हरिनारायण व्यास हैं । इनकी रचनाओं में अब रोमांटिक बोध को भाँका जाने लगा है, लेकिन इससे छुटकारा पाने की कोशिश भी नहीं । यह उसी तरह है जिस तरह इलियट के दौर की कविता में प्राज रोमांटिक बोध को भाँका जाने लगा है; प्राधुनिकता का बोध पुराना पढ़ने की गवाही

१. मदान : कविता और कविता

२. अन्त-रत्नाश्रियों वाला व्यं—आलोचना १३

३. आलोचना १३

देने लगा है। इसका मूल कारण यह है कि प्रागुन्नितता एक मूल्य के रूप में स्थापित होकर गरमने की बगोटी बन जाती है जो इसकी प्रक्रिया को धँकने में रूढ़ जाती है। यह गहरी है कि कँवर नारायण की कविता 'अच्छभूत'^१ में प्रायः अभिमन्यू का नेत्रा घटप चुरा है; लेकिन यह नेत्रा भी प्रागुन्नितता की देन था। इसी तरह दुग्गल कुमार की कविता 'विर्गमन कुण्ड'^२ में भी प्रागुन्नितता का बोध है—

“प्रायः सत्य के लिए
महामारग का जब मुँह छिड़ेगा
यह कुण्ड का पुत्र हमें
बोरव-दल की ओर रहेगा
ओर लहेगा”

इसारा मुन्ती के पुत्र की तरफ है जो बरारी है; कविता में मैं की कुण्डा है जो रेणम के कीड़े-सी ताने-बाने बुनती है, तड़क-तड़ककर बाहर घाने को अपना तिर धुनती है। गिरिजाकुमार माधुर की कविता सत्य का अपराध : एक स्वप्न^३ में अजनबीपन का बोध है, इतिहास : विह्वल सत्य^४ में इतिहास से कितापकसी है और आस्था के टूटने का बोध है, घट्टदय की प्रतीक्षा^५ में मृत्यु का बोध है, कबूतरों के मायक^६ में सत्य के सण्डित होने का बोध है, चलती हुई रीत^७ में अस्तित्व-बोध का मूल्य में लोड हो गया है—

—पल भर के बाद त्रिवे (घाती सीट)
आकर कोई और भर देगा
और मैं भूल गया
मैं हाल में हूँ
या कहीं नहीं

क्या इन कविताओं में प्राधुनिकता का बोध का इसके एक खास दौर की गवाही नहीं देता? माधुर की कविता चाँद और चाँदनी के रोमांटिक दौर से मुबार कर इससे हटने की कोशिश में है, प्राधुनिकता के बोध में घाने की है। प्राधुनिकता का बोध कभी इन्सान के होने और न होने की स्थिति और तनाव

१. मदान : कविता और कविता
२. मदान : कविता और कविता
३. गिरिजाकुमार माधुर : जो बोध न सका
४. वही
५. वही
६. वही
७. वही

२३—आधुनिकता का बोध किंग तरह घोर कंठे समझानी बर्बता में बदल रहा है, किंग दीर से मुड़र रहा है, इसरी पहचान छोटी बर्बताघो घोर कभी-नभार बड़ी बर्बताघो से भी गिर जायी है। छोटी बर्बताघो की तो एक बाइ-भी या चुकी है जो बोध के बदलने की भी एक मचाही है। इन सब पर मुड़र डालना एक स्वतन्त्र विषय है जिसे यहाँ उठाना नहीं जा सकता, तोड़िन कुछ पर मुड़र डालना आधुनिकता के इन दीर की पहचान के लिए आवश्यक है। इनकी मचूरी सूची (पूरी तो ठामर रमेज कशी के पाम भी न हो) से अनुमान लगाया जा सकता है कि बानीय-नकाय को बानीय बितना बड़िन बाय है।^१ इनके अन्तर्गत कुछ रचनाएँ स्वतन्त्र रूप से भी उठ चुकी हैं—जैसे आकाशिक (समझीय निह) समझित पर (रोममि पारमेय)। इन सब रचनाओं में आधुनिकता के बोध को मोड़ना और पाना भी बड़िन है। इन पर सरसरी मुड़र डालने से भी एक बात साफ़ होने लगती है कि इनमें तोड़-नोड़ है, छटपटाहट है, भावना है, गानियाँ हैं, लगापन है, संभोध है और बिडोह है। इनमें प्रायः सब के स्कीड्ड का अस्वीकार है, वरणा का नकार है जिसमें बयान घोर अन्धाध दोनों का आने है। बधि अवर साइ लवट में है तो बर्बता भी संवट का सामना करने पर मजबूर है। इसमें बीग घोर बिन्ताहट है तो यह संवट का परिणाम हो सकता है। अब बर्बता यहाँ गयी है और यहाँ का

[illegible]

रही है इसका अन्तर्गत रचनाओं में घी-ना बेहतर होगा । यह सारी कविता के बारे में भी नहीं सिग तरह हो सकता है । मकन्दरीप मिट्टी की लकी कविता आकस्मिक में आत्म-निर्देश की योजना है—

तन कर रहा नहीं गया
टूट जाना हुआ नहीं
आत्महत्या कर नहीं गया
समझौता दिया—बीवारी मे
आ मे, आशंका मे
सावारी मे, दुन से
परायण मे, झूठ से

इस स्थिति में कविता-नायक का अपना तन नहीं रहा और उसका हर सब धुंगरे से टकराया रहा है और वह नंगा होने की पुकार लगाने लगता है जो सामाजिक कविता में नहीं नहीं है । मैं का बहुबोनागन विस्मय पाने लगता है । मैं अनास्था, आशा के संकट, अरथा के बारे में बतियाने लगता है । मैं की मजबूरी और सावारी उगे एक ऐसी स्थिति में पटक देती है कि उसका परिष्कृत कुटाय पर मरे कुत्ते की तरह है । वह विंगर जाने की हालत में है, रोगी है जो अस्पताल में है जहाँ डाक्टर की कंभी काटना ही जानती है और मिस्टर अपनी बूट्टी करना ही जानती है । मकन्दरीप ने राजकमल की तरह कुछ नहीं किया; जो किया बुरा किया । अब जिन्दगी के बारे में सोचना बेकार है और उसे राजकमल की तरह मादा देह की गरमाहट माद जाती है । अब वह बेगना से भी छुटकारा पाना चाहता है और लगता है कि राजकमल की कविता मुक्ति-प्रसंग इस कविता पर हावी है । इस लंबी रचना में अस्मिता और अस्तित्व दोनों के लोप हो जाने की पुकार परिवेश के गहमहू हो जाने का परिणाम है । इसमें अनेक स्वर सुनने को मिलते हैं—अनास्था, अरथा, मलावा, छलावा, लंका, मीत, लेकिन अन्तिम तान व्यक्तित्व के टूटने में टूटती है जिसे सकलदीप नाम के अक्षरों को तोड़कर सुनाया गया है । इसमें बुद्धिवाद का विरोध है, अबोधिता का निरूपण है । इसमें आधुनिकता का बोध है जो दियोनीसस देव के नगर में घंसे का परिणाम है, इसके घुसने से आधुनिकता की शुष्कता होती है जिसका संकेत दिया जा चुका है । इसी तरह बुद्धिवाद के विरोध में, अपोलो या विषेक के निरूपण में भी आधुनिकता का बोध है । इस तरह समकालीन कविता में दोनों तरह की आधुनिकता आँकी जा सकती है । आक्रोश की प्रकिया भी इस बोध का परिणाम है । निर्मय मलिक की रचना महा धंधकार इसका उदाहरण है ।

२. विमलित (सोयी कविता)—२

इसमें नारी के रूप की बात में संस्कृति के रूप का संकेत है। देश कभी रोगी तो कभी बूढ़ा होने की गवाही देता है। इस रचना में राजनीति का दबाव है और कभी-कभी यह राजनीतिक होने का खतरा भी मौज से लेती है। इसका बोध सकलदीप की रचना के विरोध में है; लेकिन दोनों में आधुनिकता का बोध है। इसी तरह विष्णुचन्द्र शर्मा की अपने अनंतंन में नामक रचना में राजनीति का दबाव सपाट रूप में है—चार दरवाजों का बयान इतना सपाट है कि वह इस भग्दाज की सीमाओं को सूचित करने लगता है।^१ देवेन्द्र कुमार की कविता खास कर उन्हीं अर्थों में^२ की शुरुआत अंधेरे में होती है, सींग घों से नहीं, भाँवों से निकलते हैं। कविता-नामक, क्या करना है और क्या नहीं करना है के तनाव में है, कहाँ जाना है के ठीक जवाब को न पाकर वह अपने को भापा के जंगल में पाता है जहाँ विचारों की भूमि आज भी बजर है। वह कुछ तय नहीं कर पा रहा है, अनिश्चय की स्थिति में है—

जब कि मैं यहाँ तय नहीं कर पाता कि क्या उचित है
संसार की सबसे सुन्दर वेश्या का नाम
है, राजनीति।

और कहना न होगा
कि मैं भी उसी कोठे के निचले हिस्से में रहता हूँ
महाँ तारों में
तिर नहीं; पैर टनकते हैं
और भव

मेरे कानों में संगीत के कीड़े कुत्तबुला रहे हैं

इसमें वेश्या समकालीन कविता का मुहावरा बनती आ रही है, कभी वेश्या विपतनाम है, कभी राजनीति है; कभी वह सबसे ताकतवर है तो कभी सबसे सुन्दर। इस रचना में बीमरन का स्वर आधुनिकता के बोध का परिचय देता है जो छायावादी काव्य के भ्रम्य और उदात्त बोध के विरोध में है। इसी तरह विपिन की कविता में आधुनिकता के बोध को भाँका जा सकता है और इसे आधुनिकता का नया स्वर कहा गया है।^३ नया शब्द भव इतना खोलता और दूषित हो चुका है कि इसका इस्तेमाल करने में किम्वद्विध महसूस होती है। विपिन में आधुनिकता का बोध विज्ञान की देन है या वैज्ञानिक दृष्टि की—यह प्रलय सवाल है। क्या इनकी कविता में विम्व-विधान आधुनिकता में नामक है या

१. भालोचना—१०

२. क्या—२, पृष्ठ ३३

३. एक्स—साहित्य का नया परिचय—पृ० २६०

साधक—यह भी दूसरा सवाल है। आज के परिवेश को इस तरह बयान गया है जो एक महानगर का है—

भजव जंगल है—

धूप के कतरे को तरसती

होड़ लेती

उठती भीनारों का !

बड़ा घना जंगल है

मकड़ी के जालों का

आनवरों के नाच से भी भयानक है

यह छोर—बिना गले की आवाजों का !

कैसा दम घुटता है,

हर कदम पर जान का खतरा है

यहाँ—

न सूरज है

न चाँद है

न हवा है।

इस तरह वियोगोत्सव का बोध नगर-बोध से जुड़ जाता है और विसंगति के बोध में उजागर हो जाता है जो इनकी कविता के मूल में है। यदि इनकी भाषा काव्यभाषा से छुटकारा पाने की धभी कोशिश में है तो यह भी प्राप्ति का बोध धुनीती का परिणाम है। यह राह को जब मंजिल में आते हैं, तो घना जंगल का सकेत भी दे जाते हैं—

सफर धब भी करते हैं

मसवाव बोध गाइयों पर चढ़ते हैं

पहुँचते हैं यहाँ-वहाँ

पर भूले हैं आत्मा की राह

कब बले थे

जाना या कहाँ ?^१

इसमें धर्महीनता और उद्देशहीनता को जब सीधा और पाया गया है तो आत्मा की राह को भुलाकर दिया गया है जिसमें प्राप्ति का भावोत्प्रेषण है और यह स्वर इसमें व्यसंगत लगता है। हममें सदेह नहीं है कि विभिन्न की कुछ कविताओं में प्राप्ति का बोध नगर-बोध को लिए हुए है; विसंगति और विसंगति के स्वर इनसे निकलते हैं। यह इनकी कविता का स्वर ही नहीं,

समकालीन कविता का भी स्वर है जिसे छोटी पत्रिकाओं की रचनाओं में भी भाँका जा सकता है। परमानन्द श्रीवास्तव की कविता 'सत्सनायक' में सुबह-शाम काम पर जाने से भी आत्मघात किया जा सकता है की बात असंगति-विसंगति के बोध को लिए हुए है। इसलिए शायद आज की कविता को चन्द्रकान्त देवताले ने आसदी की घटना कहा है।^१ यह धब व तो आसदी के बोध तक सीमित है और न ही कामदी के बोध तक, यह आसदीय कामदी और कामदीय आसदी होती जा रही है, विसंगति होती जा रही है जिसके मूल में आधुनिकता का दूसरा-सीसरा दौर है। इसकी गवाही इनकी अपनी कविता में ही मिल जाती है—
 सिर्फ एक संशय।^२ यह धब सूखी पर चढ़ने के लिए इस धरती पर नहीं आया, उसका इन्तजार करना गोखे का इन्तजार करना है : जिन्दगी बेमानी होती जा रही है—

आकाश का कलेजा
 जस्मी भवाबील की तरह
 ब्रह्माण्ड में लटक गया है
 समुद्र की होफती हुई साँसें
 रेत पर झंभी कौड़ियों की तरह
 बिखर गयी हैं
 कोई भी बात नहीं करता है
 लोग सिर्फ परपर फँकते हैं
 और सड़क पर आदमी चले
 या जनाजा निकले
 एक-सी ही बात है

इस तरह परिवेश से या नगर-परिवेश से कटकर इंसान अजातीयता या आत्म-निर्वासन के बोध को उजागर करता है और उसकी बेतना में—

हमारी बेतना की कोई-सी दराज
 यदि फटके से लुप्त जाये
 तो सौंनों की केंचुल या पत्तों पर भ्रूस
 बिखर जाएगी।^३

इस कविता की अन्तिम तान आधुनिकता के स्वीकार-अस्वीकार में डोलती रहती

१. लहर : कवित्तक।

२. " " १० ४१

३. " " १० ४७

४. " " "

है जब कविता-नायक बेसाग लड़े होने की बात करते हैं—

मह जानने दुर्ग
नह कभी नहीं साग्या
गिरत एक संसार में रहेंगे हम
नह कभी भी सा सकता है
हम कभी भी जा सकते हैं

इस तरह बीच की रचना कभी कुछ नहीं होना^१ में साक्षों की नई-नई का
इन शब्दों में बयान है—

कभी-कभी होठों में
एक भरी गानी उमरती है
और घमण, भीतर की गतिवृत्त के साथ घुन कर
नीचे पेड़ों में उतर पानी बन जाती है

इसमें मगर-बोप से वैसा जीवन की बोरियत का बोप उमरता है जो प्राधुनिकता
से जुड़ा हुआ है। मणि मयूकर की रचनाओं में भी लंद-लंद पालंद एवं प्रसोक
वाजपेयी की बुद्धिवाद का विरोध समने वाला लगता हो; लेकिन इनमें प्राधु-
निकता के बोप को साँकने से इन्कार करना प्राधुनिकवादी दृष्टि का या मूल्य-
बोध का परिणाम ही कहा जा सकता है। रात और न करो और गलियाँ
नामक लंबी रचना में कविता-नायक किसी परिचित शहर में इस तरह गुम हो
गया है—

रात...लूटे से बंधी हुई कामातुर भेस
डकार-डकार कर
अपने पिछले पैर
उछाल रही है
शून्य में
नक्शों से गलियों
और गलियों से नक्शे ढँकता हुआ मैं
किसी परिचित शहर में
गुम
हो गया हूँ

मैंने सोचते-विचारते सूँघते अपने फेंकड़े खराब कर लिए हैं। मैं नपुंसक हो गया
हूँ, उसके लिए इतिहास और मलने के डेर में अन्तर नहीं रह गया है, अगत
और अनागत बेमानी और बेकार हो गए हैं, मैं मंगा हो गया है, भूखे बालक की
में बिम्ब और उपमान, जो बंडे नहीं हैं, दे सकता है। इस तरह कविता में
आक्रोश और व्यंग्य उभरने लगता है। एक-एक की हासत का बयान होने लगता

है—छान, हरिजन, भवरासी, मभीभीवी, धावाया छोकरा । इसके बाद मैं को टुकड़े-टुकड़े हो जाने का एहसास मौत का इन्तज़ार करवाता है । इधर-उधर से ऐतिहासिक और समकालीन नामों को जोड़कर समसामयिकता को उजागर करने की कोशिश अवश्य है, वह चाहे कविता में सफल हो या न हो, मैं की स्थिति इस तरह है—

कमलों में जूँ-जुनते-मससते
मैं अपना व्यक्तित्व जो चुका हूँ

और इसलिए तुम से सम्बोधित होकर मैं का कथन राजनीतिक-भ्रमोन्मत्तक बरा-
तल पर है—

मम तड़े हुए जाधियों और
मैंसे सक्रियों को
मेरे कमरे से निष्कास कर
फुटपाथ पर डाल दो

ताकि समाजवादी, गैर-समाजवादी दल इनको समेटकर इनके धरने-धरने भण्डे बना सकें । इस लंबी रचना का अन्त उमस में होता है और मैं हवा में झूलता रह जाता है, रचना अपने अन्त से बाहर होकर आधुनिकता की प्रक्रिया का भाग बनती है । इसकी पहचान कभी अन्तर्गत देखाते की रचना कविता को^१ में बहावन के बोध में हो सकती है तो कभी लीलाधर जगूड़ी की कविता एक में ऐसी दुनिया और जिन्दगी के बोध में है, जहाँ—

हम ऐसी दुनिया में पड़ गये हैं
जहाँ समान लोग
अपनी दैनिक जिन्दगी के बंध
दोनों से बस रहे हैं

और जीवन का मामला मैं के उसड़े-जमझोर बंधे पर रित तरह उठ सकता है, बीन-बीन सम्बन्ध समाज को बनाते हैं । इसलिए मैं के लिए सब-कुछ बेमनसब, बेमानी और बेकार हो गया है—

घोर, धूल और बिपड़े
फोफट में बीन बड़ा है
इसका सब क्या मतलब रह गया है
दृष्टि के बोध से

और अन्त में यह एहसास लीलाधर की कविता में आधुनिकता का बोध कराने

में धमकीन हो जाता है। दूसरी पहचान बिना देनागान गाली के कविता-संगमन सादृशीपर की रचनाओं में भी एक और स्तर पर हो सकती है। संदर्भहीन कविता, साही का साहितरी आशय, आरम्भिक, इसी तरह उग्र भर, साहितरी सामना, अलविदा नामक कविताओं में आधुनिकता की गहराई गहरे में है, लेकिन इनके कविता-संगमन के बारे में यह कहा गया है कि इसका रिश्ता समकालीन परिवेश से कटा हुआ है; इनमें शब्द, उच्चारण, विन आदि या तो धीरे से जुड़े हुए हैं या वीरगितना और गम्भीर से। इन तरह की पहचान कविता की गहराई पर है, लेकिन इनके गहरे में उमरकर यह सम-कालीन वास्तव से जुड़ने की गारंटी देती है। इसे संदर्भहीन, कविता कविता में घोषा जा सकता है। मैं के पास मोचने की बहुत है, मैं इतिहास में कट-कर भी अगल में उम गहर में जा जाता है जो निरन्तर कविता में इन तरह भीग गया है बिग तरह जानवर भीग जाते हैं। मैं के पास मोचने की बहुत है और करने की कुछ नहीं है। क्या इनमें आधुनिक मनुष्य की दुनिया का संकेत नहीं है? इनकी कविता आरम्भिक और इसी तरह उग्र भर में असा-दीयता का बोध है, परिवेश से बचना का बोध है, शोरध्वन और मरने पर जाने का एहसास है; साहितरी सामना में मोन का एहसास है जो गहर-बोध का परिणाम है—

हवा, जैसी कि उसकी आदत है
करना पर पड़ी तुम्हारी रात को
उड़ा कर ले जावगी न जाने कहाँ कहाँ
बिना तुम्हारे इतिहास की परवाह किये हुए
क्योंकि हवा, जैसी कि उसकी आदत है,
सब को उनके इतिहास से मुक्त करती है

इस कविता का अन्त खुलकर आधुनिकता की गवाही देने लगता है। साही की कविता अलविदा की राह से गुजरता जाए तो लगता है कि यह रहस्यमय है, समकालीन वास्तव से कटी हुई है, लेकिन इसकी संरचना दोहरे स्तर पर है। एक फीटसी के माध्यम से मैं और वह मैं संवाद है जो अन्त में एकात्म है। मुक्तिबोध की कविता में दूसरा कभी मित्र है तो कभी कविता ■ मैं का दृष्टा पहलू। अलविदा में एक दोस्त को रास्ते की उस मंजिल पर बिदा दी जा रही है जिसके आगे एक बदनसीब इमारत है जिसमें एक 'हमीन चेहरे और एक भटके मुसाफिर' का साक्षात्कार होता है। इस कथा को लेकर साही फीटसी के माध्यम से अपने मित्र को उस बदनसीब इमारत की हसीना से मुलाकात की स्थिति तक ले जाते हैं। मैं के अन्तजार में आधुनिकता का बोध उजागर होने लगता है—

सब तो यह है
 कि इस सारे वातावरण की तरह
 मैं भी तिरफ़ इन्तज़ार कर रहा हूँ
 उस विकल्प का
 जिसकी आफ़वाह
 रात की हवा की तरह
 समय के एक छोर से दूसरे छोर तक
 मंडराती हुई सुनाई पड़ती है

(सी तरह मैं के पास इसकी साज़ तख़वीर नहीं है कि फिर क्या होगा और
 कस तरह होगा। नामवर सिंह इसमें निश्चितता का बोध पाते हैं जो कविता की
 तरह पर है; जब कि इसके गहरे में अनिश्चितता और अंधेरा है। साही ने
 प्रेमिका के नाम पर अपनी कविता के बारे में ठीक ही लिखा है—इतना ही
 कहना चाहूँगा कि औरों की तरह मैंने भी भीतर बसते हुए उस आंतरिक
 एकात्म को पकड़ने की कोशिश की है जो भाव के इस अनैतिक और विभू-
 क्षण युग में बहुत बड़ी जिम्मेदारी की तरह महसूस होता है। इस तरह तीसरे
 सप्तक का कवि आधुनिकता के सप्तकीय दौर को उजागर करता है। इस
 दौर की आधुनिकता को, जिसे पहले देना अधिक संभव होता, प्रभाव नारायण
 निपाठी की कविता नहीं-सट, सॉन्ग और मेरा प्रश्न में अस्तित्व-बोध का सौप
 है, केदारनाथ सिंह की कविता अभाव में अनागत बिना सोचे, बिना जाने
 सड़क पर बसते अचानक दीख जाता है; खंडर नारायण की कविताओं में
 अस्तित्ववादी बोध को झाँका जा सकता है और सर्वेश्वर की कविता में छाया-
 वादी सौंदर्य-बोध से हट जाने का भी संकेत है जिसे व्यंग्य के घरातल पर कहने
 की कोशिश है—

मोटी नहीं है दुनिया
 मैं फिर कहता हूँ
 महज उसका
 सौंदर्य-बोध मड़ गया है

—तीसरा सप्तक

२४—इस तरह आधुनिकता की प्रक्रिया सप्तकीय दौर में छायावादी बोध
 से छुटकारा पाने की कोशिश में है जो भावें बलकर इसके धीरे विरोध की
 गवाही भी देने लगनी है। निराशा से लेकर भाव तक कविता में आधु-
 निकता की प्रक्रिया एक से अधिक दौरों से गुजर चुकी है। इसलिए एक दौर
 की आधुनिकता के आधार पर दूसरे दौर की आधुनिकता को परखना वहाँ तक
 संभव है—इसका जवाब आधुनिकवादी ही दे सकता है। आधुनिकता की इस

प्रक्रिया में दो परस्पर विरोधी दृष्टियाँ भी सामने आती हैं। एक दृष्टि के अनुसार नगर-बोध, मृत्यु-बोध, संवस-बोध जो आधुनिकता से जुड़ गए हैं, सत्तरनाक हैं और सत्तरनाक की भाषा एक बाड़ेबाड़ पारसी की ही हो सकती है जो इन गलत बोधों का एक ही इलाज बताते हैं—आत्म-बोध। इस तरह की दृष्टि-हीनता, घुरीहीनता, दिशाहीनता में आधुनिकता को खोजना गलत है और आत्म-बोध में सही है। इस तरह सही-गलत की भाषा से आधुनिकता की पहचान झगुरी रह जाती है। एक और दृष्टि से राजनीति के दबाव में लिखी रचना में आधुनिकता के बोध का अभाव पाया गया है। यह भी एक बाड़ेबाड़ पारसी का फतवा है। इन दृष्टियों में न केवल आपसी विरोध है, तनाव भी है। इस विरोध और तनाव में भी आधुनिकता की प्रक्रिया को झाँकना या सकता है। आज आधुनिकता की क्या पहचान है, यह क्या, कैसे और किस तरह कविता में है—इसे साक़ करने की कोशिश में चार बातें सामने आती हैं। पहली यह कि यह एक प्रक्रिया है जिसे बाद के सन्नि में ढालकर जड़ बनाने की कोशिश नाकाम साबित होती रही है, गति को स्थिति का रूप देने में असफलता का मुँह ताकना पड़ा है। आधुनिकता स्थिति को तोड़कर गति में जारी होती रही है। इसलिए दूसरी बात जो पहली से निकलती है वह आधुनिकता के बीरों की गवाही देती है। छायावादी बोध से छुटकारा पाने में आधुनिकता का बोध अनेक नाम धारण करता रहा है जो आज अनावश्यक जान पड़ते हैं। इसके मूल में नगरीकरण की प्रक्रिया है। आधुनिकता का बोध नगर-बोध से जुड़ा हुआ है। यह तीसरी बात है जो सामने आती है। और चौथी बात इसके अन्दाज की है जो इसके बदलते मिजाज को कहने का ढंग है। हममें कभी व्यंग्य का ढंग है तो कभी भावरमी का। इसमें कभी अनिश्चरता का बोध है तो कभी निश्चरता का, कभी घपरम्परा की बात है तो कभी परम्परा से नये स्तर पर जुड़ने का। आधुनिकता की प्रक्रिया में प्रसन्नचित्त की निश्चरता है जो इसके अन्दाज और मिजाज दोनों को बदलती रही है और बदल रही है। आधुनिकता कविता में किस दिशा या किस दिशाओं में जाने वाली है—इसका जवाब एक अवतारी आभोचक ही दे सकता है।

आधुनिकता और कहानी

.

7

.

१—यह कथा कहानी के माध्यम से कहानी की पहचान को न होकर प्राधुनिकता की पहचान की है। यह परख की इसलिए नहीं है कि प्राधुनिकता एक प्रक्रिया है जो एक से अधिक दीर्घों से गुजरने की मगानी देती है, एक दौर की कसौटी पर दूसरे दौर की प्राधुनिकता को परखना उसी तरह असंगत है जिस तरह पाश्चात्य कथा-साहित्य में प्राधुनिकता को आधार बनाकर हिन्दी के कथा-साहित्य को परखना। इसलिए हिन्दी कहानी खुद इसकी पहचान बेहतर करवा सकती है। इसकी पहचान करने से पहले कुछ बातों को साफ़ करना बेहतर है। प्राधुनिकता की प्रक्रिया नगरीकरण की प्रक्रिया से जुड़कर किसी देश या भाषा की परिधि में बन्द भी नहीं हो सकती। मात्र प्राधुनिकता से कृति न तो बनती है और न ही बिगड़ती है। यह भाज कृति को महत्व ही दे सकती है, भाज मानस की रचना नहीं हो सकती और न ही कामायनी की हो सकती है। प्राधुनिकता सम्प्रदायीन और रोमांटिक दोनों बोधों का विरोध करती है। इसलिए प्राधुनिकता को पहचानने की कोशिश में जिस कहानी को लिया जाएगा उसका कृति होना लाजमी नहीं है या जिसे छोड़ा जाएगा उसके कृति होने की संभावना हो सकती है। एक और बात की तरफ़ इशारा करना लाजमी है—प्राधुनिकता की चुनौती ने जिस तरह कविता की संरचना आदि को बदला है उसी तरह कहानी की संरचना आदि को नहीं बदला है। एक विधा में प्राधुनिकता को लेकर दूसरी में प्राधुनिकता को खोजना गलत साबित हो सकता है। कहानी और उपन्यास दोनों कथा-साहित्य की विधाएँ हैं, दोनों बाहर-भीतर के वास्तव को कहती हैं, पेश करती हैं या उखाड़ करती हैं, दोनों में कथानक, चरित्र-विनयन, देस और कास की समस्याओं पर प्राधुनिकता ने सोचने के लिए बाधित किया है, लेकिन इनके ढंग अपने-अपने हैं। इसी तरह दोनों का न तो इतिहास इतना लंबा है और न ही परम्परा इतनी सम्पन्न है, लेकिन हिन्दी कहानी में प्राधुनिकता का बोध जितने गहरे में है उतना हिन्दी उपन्यास में नहीं है। इसकी साक्षी इनकी राह से गुजर कर मिल जाती है। ऐसा क्यों है का जवाब मनोविज्ञान या समाजशास्त्र का पंथित बेहतर दे सकता है। इतना साफ़ है कि हर विधा की अपनी लय होती है, वास्तव को उजागर करने के लिए उसकी अपनी सीमाएँ और समावर्तन होती हैं और सभी तक विधागत अन्तर कायम है, कहानी सभी उपन्यास से भिन्न है, कल भिन्न सभी कहानी और लघु उपन्यास में अन्तर मिल जाता है तो बात दूसरी है। प्राधुनिकता क्या है, कैसे है और किस तरह है? इसे अगर किसी परिभाषा में बोधा जाता है तो यह प्राधुनिकवाद बनकर स्थिति में बन्द हो जानी है, गति से संज्ञित हो जाती है। आख़िर तौर पर यह होता रहा है जो गलत साबित होता रहा है। इतना कहा जा सकता है कि प्राधुनिकता के बोध में

मध्यकालीन और रोमांटिक बोध दोनों का अस्वीकार है, इसमें प्रशस्ति का निरन्तरता है, शाश्वत और चरम का अस्वीकार चिन्तन और संवेदना दोनों स्तर पर है। इसमें कभी अजातीयता को खोजा गया है तो कभी उद्देश्यहीनता को तलाशा गया है। इस तरह आधुनिकता में कभी वेगानेपन और भ्रमनवीपन का एहसास है तो कभी व्यक्ति का व्यक्ति से कट जाने का बोध है और कभी व्यक्ति का परिवेश से कट जाने का जो नगरीकरण की प्रक्रिया का परिणाम है। अजातीयता एक चुनौती भी है और एक समस्या भी, मानव की स्थिति को लेकर चुनौती है और नियति को लेकर समस्या है। इसकी प्रक्रिया को कभी ऐतिहासिकता से जोड़ा गया है तो कभी इसे काटा गया है जो दो चित्रों के परस्पर विरोधी चिन्तन का परिणाम है। इसकी शुरुआत कभी सभ्यता के प्रथ से मानी जाती है तो कभी पूर्वजावाद के अर्थ से। अभी तक अजातीयता की शुरुआत उस काल से नहीं मानी गई जब आदिमानव की पूँछ बाहर से भीतर चली गई और वह अपने कुदरती परिवेश से कट गया। अकेलेपन का बोध भी बहुत पुराना है, मध्यकालीन है, शायद इससे भी पहले का है। उपनिषदों में भी इसे आँका जा सकता है। आज का अकेलेपन मध्यकालीन या रोमांटिक अकेलेपन से भिन्न कोटि का है। मध्यकालीन युग में यह आत्मिक स्तर पर है, रोमांटिक युग में वैयक्तिक स्तर पर और आधुनिक युग में वह स्थिति-नियति के स्तर पर है। आज यह पता नहीं चल रहा है कि इन्सान कहाँ से आया है और इसे कहाँ जाना है। उसकी नियति अनिश्चित है और उसकी स्थिति अरक्षित होने की गवाही देने लगी है। उसका अग्राम हो जाना, उसके व्यक्तित्व का लोप हो जाना—यह सब-कुछ हिन्दी कहानी में उभार हो रहा है जिसमें परिवेश नगर या महानगर का है या उस नगर-बोध का जो कभी-कभी देहात में घुस जाता है, कथावाचक स्वयं या कथानायक के आत्मम से जीवन-वास्तव के हर पहलू को कहता, पेश करता या उजागर करता है। इस तरह आधुनिकता का बोध प्रायः कहानी में भी नगर-बोध से जुड़ा हुआ है और प्रायः इसलिए कि देहाती जीवन को भी इस दृष्टि से आँका गया है जो कथावाचक या कथानायक की हो सकती है।

२—इसके बारे में अन्तिम बात यह है कि आधुनिकता की दृष्टि में हिन्दी कहानी की शुरुआत जिस कहानी से मानी जाए। अगर प्रेमचन्द की पुनर्जात (१९३४) और कर्जन (१९३६) से इसकी शुरुआत करनी पड़ती है तो यह उसी तरह अश्वय लगता है जिस तरह कविता में आधुनिकता की शुरुआत निरामा के कुटुरमुत्ता (१९३६) से करनी पड़ी है। इन दोनों कहानियों में लेखक ने अपनी कहानी-व्यंग्य को तोड़ा है और आधुनिकता की चुनौती को स्वीकारा है। इनके पहले वह इनके संवेत नुरमाना और लेखक कहानियों में

दे चुके थे। इन दोनों कहानियों के अन्त को खुला छोड़ने में आधुनिकता का बोध उजागर होने लगता है। इस तरह संरचना की दृष्टि से या अन्त-बोध की दृष्टि से आधुनिकता की सवाही मिल जाती है, लेकिन आधुनिकवाद के एक बाड़े की दलील यह है कि कहानी में मैल को घोना होता है, इसे छुड़ बनाना होता है, इसमें सम्बोधन का स्थान नहीं रह सकता। कहानीकार इनमें आग्निता या सम्बोधन से जम दलस देते हैं तो यह भ्रम है, जिसे धोया नहीं गया है। यह सही है घन को बुझनी को निगाने के लिए लेखक पुरानी आदत से मन्नूर होकर दो-तीन बार कहानी के बीच से गुजर भ्रमण आते हैं, लेकिन पहले की तरह वह कहानी धीरे पाठक के बीच डटकर खड़े नहीं होते। कला में मैल को घोने या छुड़ता को लाने की दलील आलोचना के उस बाड़े की है जो कथा-साहित्य में अमानवीकरण का निरूपण करता है। धीरे-धीरे संगीत-कला या चित्रकला की तरह कथा-साहित्य में भी छुड़ता लाने के पक्ष में हैं। क्या यह संभव है? इनकी दलील यह भी है कि पुरानी शैली में धाज जटिल वास्तव को या वास्तव की जटिलता को पकड़ा नहीं जा सकता। कहानी के वास्तव और बाहर के वास्तव का मैल खाना आवश्यक नहीं है। एक सीमा तक यह सही भी हो सकता है। इसके विरोध में आलोचकों का एक ब्रूस बाड़ा भी है जो इन मैल को, सम्बोधन आदि को कथा-साहित्य का लाजमी अंग मानता है। जहाँ तक ककन में आधुनिकता के उजागर होने का सवाल है, इसमें कहानी का वास्तव बाहर के वास्तव से मैल नहीं खाता। इसमें घन की बुझनी की बात भी कहानी की सतह पर है, इसके गहरे में नहीं है। इसके गहरे में माधव और धीनू का अमावों से घिरा दुःख जीवन है जो जड़ हो चुका है। यह एक पेचीदा सवाल है जिसका जवाब देने से लेखक ने परहेज किया है। इसलिए इसके अन्त को उसी तरह खुला छोड़ दिया है जिस तरह ब्रूस की रात (१९३४) की या गोरान (१९३६) के अन्त को। इन दोनों कहानियों में कथा-नायकों को अपनी-अपनी स्थिति का भान है। ककन में माधव को अपनी पत्नी दुधिया के कराहने का और ब्रूस की रात में हल्कू को खेत के बर आने का। बाहर के वास्तव का ठकावा है कि माधव उसे भीतर पूछने तो चला जाए, लेकिन कहानी का वास्तव अधिक जटिल है। यह इसलिए पूछने नहीं जाता कि उसका बाप इतने में भुने आलू चट कर जाएगा। उसकी खेतना इतनी जड़ हो चुकी है। यह तो केवल इतना कह सकता है कि भीतर जाने से उसे डर लगता है, घुईल क्रिया करेगी। इसी तरह ब्रूस की रात में हल्कू नीलमायों को खेत से हटाने के लिए नहीं उठता जो बाहर के वास्तव का ठकावा है, कहानी का वास्तव अधिक जटिल है। वह सुभी के पूछने पर कहाना बना सकता है, केवल इतना कह सकता है कि उसके पैर में वह दरद लठा जिसे

गढ़ ही जाता है। इनमें बाग्यन का मायना करने के बिना बाग्य के बिना और सतारा ही बाग है, बाग ही बाग है। बाग में बीघू और मायन का बाग के गले में गिरा पड़ना, या हल्कू का गढ़ बाग देना हि बाग उने ठाढ़ में मोता नहीं पड़ेगा इनकी स्थिति पर प्रभावित नगा देता है और इसमें बाधुनिकता उजागर होने लगती है। यदि बाधुनिकता का बाध नगर-बाध में गढ़े स्तर पर जुड़ा होता है तो गूग की राग या ककन में इसे कैंन गोरा और पाग या ताग है। यह एक पैनीय सजाग है। बाध-बाध और मंदरना के बाध पर ही इसमें बाधुनिकता की बाधना का संगत है? क्या इन कहानियों में त्रिग संतार की रचना है या त्रिग बाग्यन की गेय रचना गता है, त्रिग नग्य दृष्टि से इसे गकता गता है, त्रिग बाग्य-दृष्टि से इसका मायना किया गया है वे बाधुनिकता के बाध की या नगर-बाध को उजागर नहीं करने? परिवेश नहीं का हो गता है, देदान का भी और ककने का भी, नगर का भी और महानगर भी, गहाड़ का भी और रेगिस्तान का भी।

३—बाधेय की कहानी गेयोन या रोड में परिवेश पहाड़ का है। इसमें घोरित्त की जो गहरी छाया दस पर मंदरानी रहती है, परिवेश से कट जाने का जो ठण्डा एहसास है, पड़पास की मुनासी में बाध के मुन जाने का जो बाध है इसमें बाधुनिकता का एक और स्तर उजागर होता है। कहानी में छाया शब्द को बाधेय बार दोहराया गया है और हर बार इसका नया मायना खुलता है जो वास्तव की जटिलता को इंगित करना है। इस बाध से रोमांटिक बाध की गंध भी बा गकती है, लेकिन यह उसी तरह त्रिग तरह नयी कविता या नयी कहानी में रोमांटिक बाध को बाध बाँका जाने लगा है। इसका गूग कारण बाधेय यह हो सकना है कि समकालीन कहानी में बाधुनिकता की कसौटी पर इस दौर की बाधुनिकता को परसा जा रहा है और यह मुला रिया जाता है कि बाधुनिकता एक प्रक्रिया है जो एक से अधिक दौरों में गुजर चुकी है। असल में नयी कहानी या नयी कविता नाम बेकार साबित हो जाते हैं अगर इनके मूल में बाधुनिकता के उस दौर को पहचान लिया जाए। इनको नाम इसलिए देने पड़े हैं ताकि बाधुनिकता के इस दौर को इंगित किया जा सके जो बाध रुढ़ हो चुके हैं। घुसपैठियों की तरह ये नाम भालोचना में घुस गए हैं, धंस भी गए हैं। बाधेय की इस कहानी में छाया मालती के जीवन में है, उसके परिवेश में है। उसका डाक्टर पति मॅथीन का इलाज करता है, पाँव में काँटे की घुमन इस रोग को जन्म दे सकती है। समकालीन कहानी में यदि बाधेय बाधुनिकता का संकेत देने लगा है तो उस दौर की कहानी में, मॅथीन इसका संकेत देता है। मालती को भी एक तरह का काँटा चुभ गया है, लेकिन बाधेय की स्थिति यह है कि उसे इसका एहसास तक नहीं है। उसका जीवन

धीरे-धीरे रितता रहता है, खाली होता रहता है। उसके अकेलेपन, अजनबीपन, बेगानेपन, मूनेपन में आधुनिकता के बोध को धीमा या सफ़ा है, लेकिन कभी-कभी इसे पेस करने के समुदाय में रोमांटिक बोध भी भर देने लगता है जब कहानीकार का कवि जाग उठता है। इसमें आधुनिकता की संवेदना नयी कहानी के दौर की है। पहली बार उषा त्रिवेदिया की कहानी बापसी (१९६०) को लेकर आनन्द-कृष्ण में आधुनिकता का संज्ञा दिया गया। एक बवंडर उठा था।^१ इस कहानी में बाबू गजापर के अकेलेपन को लेकर आधुनिकता को निरूपित किया गया। इसमें इतना साफ़ हो जाता है कि आधुनिकता की प्रतिया के बोध का एहसास सजग और सचेत होने लगा था, एक आन्वीक्षण का रूप धारण करने लगा था।

४—इस तरह छठे दशक की कहानी में आधुनिकता को खोजा और पाया गया, इसके परचम उड़ाए गए, इसे एक आन्वीक्षण के रूप में स्थापित किया गया। कहानी-प्रासोषकों और कहानीकार-प्रासोषकों ने इसे इतना पीटा कि इसकी जान निकालकर खून की राख सी। अब नयी कहानी से सब बन्नी काटने लगे हैं, बल्लम के निपाही भी और सिपहसालार भी। इस सिलसिले में डॉ० नामवर-सिंह को बार-बार नयी कहानी की गुदमात करनी पड़ी है। कमलेश्वर को इसे निरुत्तम कहना पड़ा है, मोहन राकेश ने तो इस मैदान को छोड़ दिया है, राजेन्द्र मादव ही इसमें हटने की कमजोर गवाही दे रहे हैं। इस तरह आधुनिकता के बोध को लेकर नयी कहानी का आन्वीक्षण उषा त्रिवेदिया की कहानी बापसी के आधार पर वाक्यावस्था चलाया गया। बाबू गजापर के रिटावर होने की बापसी पर इनकी दूसरी बापसी में, जब वह अपने घर में मेहमान बन जाता है, अजनबी हो जाता है, आधुनिकता का बोध नजर आने लगा। इसका किस तरह अपने परिवेश से इतना कट जाता है कि उसे परायेपन, अजनबीपन, बेगानेपन का बोध होने लगता है—इसमें आधुनिकता को निरूपित किया गया। इस परिवर्तन में कलम के हर सिपाही-सिपहसालार ने अपना-अपना योग दिया। इसमें कामू के कथा-साहित्य में अजनबीपन के बोध को खोजना या अस्तित्व-वादी बोध को तलाशना इसलिए संभव नहीं जान पड़ता कि बापसी में रोमांटिक रीत का बोध होना या ठण्डा पड़ना रोचक है। वह शायद इसलिए कि भारतीय परिवेश में अजानीयता या कट जाने का बोध इतने गहरे में नहीं है, नगरीकरण की प्रतिया अभी सतह पर है। उषा त्रिवेदिया की बापसी से पहले मोहन राकेश, कमलेश्वर, राजेन्द्र मादव आदि इस तरह की अनेक कहानियों की रचना कर चुके थे। इनका दावा प्रेमचन्द और अज्ञेय की कहानी से हटने का था। इस

हटने में इनकी नयी कहानी में आधुनिकता किस दौर की है— इसे प्रॉकना संभव उसी तरह हो गया है जिस तरह नयी कविता में इस दौर की आधुनिकता को प्रॉकना । यह संयोग की बात है कि इधर कहानी में और उधर कविता में इनसे पहले कफ़न (१९३६) और कुकुरमुत्ता (१९३६) की रचना हो चुकी थी। आज इनको अगर आधुनिकता का दस्तावेज़ कहा जाने लगा है तो यह रूप के मुहावरे का परिणाम है और आधुनिकता को प्रक्रिया के रूप में स्वीकारने को देन है । इस तरह नयी कहानी में आधुनिकता का अपना दौर है बिने समय-कालीन कहानी में आधुनिकता से असंगत या असंगत हो सकता है । आज भी रोमांटिक बोध का विरोध जारी है, इससे छुटकारा पाने की कोशिश हो रही है और रोमांटिक बोध भी गाली नहीं है जिसे आज दिया जाने लगा है और न ही यह गोपी है जिसे किसी लेखक या किसी की हृति को मारने के नाम में साया जा रहा है । बोध-विशेष तो वास्तव को कहने या पकड़ने की एक दृष्टि है जो बदसती रहती है । आज निर्मल वर्मा की कहानी में रोमांटिक बोध को खोजा और पाया गया है और डॉ॰ नामवर सिंह को इस बात का बोधा ठहराया गया है कि क्यों इन्होंने परिचय (१९६०) को आधुनिकता की पहली शुरुआत कहा और सम्यक की एक रात (१९६२) को इसकी एक और शुरुआत कहा । इन कहानियों की आधुनिकता समयकालीन लेखन को गुमराह कर रही है, बाहर के वास्तव से हमने कभी नाट रमी है । वास्तव क्या है ? यह एक जटिल प्रश्न है लेकिन जगत् का जवाब एक बाड़ेबाड़ सेराफ़ और आलोचक खोज लेता है । इन समय सवाल कहानी की पहचान का नहीं है, कहानी में आधुनिकता के बोध की पहचान का है, वास्तव को पकड़ने की अवग-मलय दृष्टि का है । मोहन राकेश की कहानी मित पाल (१९५६) अभावीपन या बट जाने का बोध है । मित पाल मगर-परिवेश से छुटकारा पाने के लिए पहाड़ पर जाकर विन-बाग़ का संगीत-कला साधने की सोचती है, लेकिन वहाँ यह अधिक घनेली पड़ जाती है । उसमें लाबीपन गहराने लगता है और यह मित पाल का जीवन की आपसी है । इसी तरह इनकी कहानी पाँचवें माते का पसंद में कपानायक महानगरी में जाने परिवेश से बटकर इनका अकेला पड़ जाता है और इनमें आधुनिकता का बोध खजागर होने लगता है । यह आवश्यक नहीं है कि परिवेश महानगरी का हो । मृग रेणु के एक दिव्य का भी हो सकता है । इनकी अपरिचित कहानी में अपरिचित को परिचित होने और परिचित को अपरिचित होने की दिशाना को धारित में आधुनिकता के बोध का परिचय मिल जाता है जो समयकालीन आधुनिकता की दृष्टि में आवश्यक रोमांटिक भी सब सकता है । इनकी कहानी की तरह वारा की कहानी में आधुनी लनाव की स्थिति में है जगत् के मूल में आधुनिकता की बुनोती है । यह बाड़े इनकी पुगनी कहानी प्रतीक्षा (१९६२) हो या तारा

कहानी डोल (१९७२) जिसमें कथानायक डोल पहनकर महानगर के परिवेश का सामना करने की यातना में है। इसमें आधुनिकता का बोध नगर-बोध से बुरी तरह जुड़ा हुआ है। यदि डोल की जगह उसे खोल पहनाया जाता तो शायद बेहतर होता। इससे अन्तर भी इसलिए न पड़ता कि डोल उसने पहना नहीं है, उसे पहनाया गया है। इस डोल या खोल में वह यही महसूस करता है—अपने आपको उसने यह कैसा देश निकाला दे दिया है? क्या अब यों ही भकेले, धन-जाने और मनदेखे ही मरना होगा? उसके जीवन की आधारनी यह है कि डोल ने बड़े शहर में उसे सबसे काटकर बसग कर दिया है और पुराने शहर में वह खीट नहीं सकता। अन्तिम तान को कहानी में यदि चमत्कार में तोड़ा गया है तो यह यादव की पुरानी लत का नतीजा है। वह कहानी-विधा में जीवन की अटिलता को पकड़ने की कोशिश में नया से नया ढंग अपनाते रहे हैं। यह ढंग जहाँ लक्ष्मी केंद्र (१९५७) का हो या अभिमन्यु की आत्महत्या (१९५९) का हो। इनमें आधुनिकता का बोध भी नयी कहानी के दौर का लगता है। मोहन राकेश और राजेन्द्र यादव की कहानी के अन्त-बोध में भी अन्तर नहीं पड़ा है। इनकी कहानी का अन्त उस तरह खुलने से इनकार करता है जिस तरह निर्मल वर्मा की कहानी का अन्त होने से। यह शायद इसलिए इनकी कहानी में देशगत आघातों की विविधता है जबकि निर्मल की कहानी में काश्मिरी आघातों की। कमलेश्वर की कहानी में भी आधुनिकता की प्रक्रिया देशगत आघातों को लिए हुए है, उसी दौर की है, लेकिन इनकी ताजा कहानी में इस दौर से निकलने की भी प्रवृत्ता है। इनकी पुरानी कहानियों में आधुनिकता का बोध कभी अस्मिता की खोज में है तो कभी जीवन के ठहराव में, कभी भूकंप के बोध में है तो कभी अजातीयता के बोध में। वह चाहे खोमी हुई विशाखा (१९९२) हो या बली हुई बड़ी हो, कुछ के रास्ते हो (१९९४) या जो लिखा नहीं जाता (१९९३)। कमलेश्वर अपनी नित-नयी की बात से आधुनिकता की प्रक्रिया के दौर पर स्वीकारने से समकालीन वास्तव को भी पकड़ने की यातना में है। या कुछ और (१९९६) कहानी में अस्तित्ववादी बोध को खोजा और पाया गया है। इस कहानी में कथानायक महानगर के जड़ और ठहरे परिवेश में सँसे ले रहा है। वह अपने होने में सार भी कामना करता है। उसके पास बहुत कुछ है, लेकिन फिर भी उसके जीवन में खोखलापन है। जहाँ तक भीतरी खालीपन का बोध है, इसमें आधुनिकता का बोध उजागर होता है लेकिन अब राम-माय यह सोचता है—वह सब मिल जाता है, जो वह चाहता है, उस तरह नहीं जिस तरह वह चाहता है तो इसमें आधुनिकता नयी कहानी के दौर की गवाही मिलने लगती है। कमलेश्वर की ताजा कहानी अपना एकांत (१९७०) में भी आधुनिकता की प्रक्रिया इसी तरह की है। लेखक का तात्वं दशक की कहानी

के बारे में यह दावा है कि इसके सवाल और जवाब नये हों।^१ वह इसे निम्न-नयी बनाने के लिए पुरानी से इसकी तुलना करते हुए लिखते हैं कि 'यहने वह घटनाओं में जीवित रहनी थी, फिर चौकाने वाले आकस्मिक भटकों में फँसी रही, फिर यथार्थ वातावरण के सहारे जीवित रही। फिर प्रतीकों में उभरी, संकेतों में भटकी और कल तक संज्ञा की खोजों से परेशान रही।'^२ इस तरह वह अपने पुराने आयामों को तोड़ती रही और नये आयामों को खोजती रही। जहाँ तक तोड़-फोड़ और खोज की बात है तो इसमें आधुनिकता की प्रक्रिया जारी है, लेकिन जब वह अनागतवाद का निरूपण करते हैं तो यह ठप होने की गवाही देने लगती है। इस तरह कमलेश्वर की कहानी में आगत पर अनागत हावी होकर, होने पर सार की चाहन का इनाम दबाव पड़ जाता है कि यह समकालीन आधुनिकता को उजागर करने से रह जाती है। यदि आगत और अनागत में, होने और सार में, सवाल और जवाब में तनाव की स्थिति और तटस्थता की दृष्टि होती तो यह शायद इसे उजागर कर पाती। कमलेश्वर की ओसम (१९६९) कहानी शायद इनकी कहानी का अपवाद है और इसलिए इनकी कहानी में समकालीन आधुनिकता या नये दौर की आधुनिकता की ओर इशारा करना पड़ा है। इसे पहचानने की कोशिश विश्वेश्वर ने इस तरह की है कि 'ओसम का नायक जिस अभिशाप को सह रहा है वह मृत्यु-संज्ञा का नहीं, व्यवस्था-संज्ञा का है। अतः व्यवस्था-संज्ञा में जीता हुआ मैं मृत्यु-संज्ञा में भी जी रहा है। इसलिए यह दो स्तरों पर चलती है।'^३ कथानायक के इन दोष में कि दोपली अर्थ-व्यवस्था में वह कब तक भटकता रहेगा, तनाव की स्थिति है। इसलिए कहानी का अन्त कहानी के बाहर हो जाता है जो आधुनिकता की प्रक्रिया का परिणाम है। कमलेश्वर की कहानी को ठूल इसलिए देना पड़ा है कि एक संपादक के नाते इनमें समकालीन कहानी को या संक्रमणशील कहानी को गुमराह करने की सुविधा है। यह सुविधा कहानी के हर परिवार के पास होती है, दिशा देने की, भटकाने की या गुमराह करने की। इसमें पुराने और नये सब परिवार शामिल हैं। पुराने परिवार हंस (१९५४), प्रतीक (१९५४) और निरुपेक्ष और नये परिवारों का एक जमघट है जिनमें कहानी परिवार, नयी कहानियाँ परिवार, सारिका परिवार, माया परिवार, बरुणा परिवार, सहर परिवार, मलय भारती परिवार, अग्निमा परिवार, विष्णु परिवार, क्या-म्बरा परिवार, विकल्प परिवार, नयी धारा परिवार, कथा परिवार, प्रकथा

१. राष्ट्रवाणी—दिसम्बर, १९६६।

२. वही—पृ० ५।

३. राष्ट्रवाणी—नवम्बर, १९६६।

परिवार, राष्ट्रवासी परिवार, आधार परिवार, आनन्दपरिवार (८५), आवेश परिवार (८६), शंख परिवार, वाम परिवार (दक्ष का इन्तजार है) और छोटी पत्रिकाओं के छोटे-छोटे अनेक परिवार जो आज के कहानी-निरोध का परिणाम हैं। अपने-अपने परिवार के सदस्यों का अगर इनमें वातन-पोषण होता है तो यह साजभी है, लेकिन इसकी सुविधा जितनी सम्पन्न परिवारों के पास होती है उतनी और वहाँ मिल सकती है।^१ इन सम्पन्न परिवारों की परम्परा में कहानी के मुसायरी का आयोजन और पुरस्कार-वितरण भी होता रहता है। इतने परिवारों का नाम इसलिए लेना पड़ा है कि कहानी के समन में इनकी दृष्टि और कहानीकार के चयन में इनकी नीति कहानी को दिशा-विदिशा देती है और आधुनिकताकी प्रक्रिया को साँचे में ढालती है। इस तरह कहानी का अधिकांश व्यावसायिक और पेशावर होने की गवाही देता रहा है, अधिकांश इसलिए कि इसके अनेक अपवाद भी हैं। इसकी दूसरी वजह यह है कि कहानी में आदमी का एक सगस बेहरा जब बार-बार उभरता है तो यह कहानी-परिवार की देन समता है।

५—निर्मल वर्मा की कहानी का अर्थ और विरोध होने लगा है। इस विरोध के अनेक पहलू हैं। क्या इनकी कहानी मानवतावादी नियाति से कतराने की कोशिश नहीं करती? क्या इनकी कहानी वाम का मखौल नहीं उठाती? अब यह विरोध आन्दोलन का रूप धारण करने लगा है और इसमें डा० गामवर सिंह को लपेटा जा रहा है। एक आलोचक के माते इन्होंने परिवर्तित कहानी को नयी कहानी की शुरुआत क्यों कहा या और संदेह की एक रात को एक और शुरुआत क्यों कहा है? यदि यह आलोचक का अपना मिजाज हो, कहने का अपना अन्दाज हो तो क्यों का सवाल उठाना बेकार है। प्रयाग शुक्ल को निर्मल की कहानी से यह शिकायत है कि यह भुक्तिबोध की कहानी की तरह छलाँग लगाकर पार किये रास्ते का पूरा जीवन क्यों नहीं देती है, यह डर से क्यों शुरू होती है, एक मये डर से दूसरे नये डर तक क्यों छोड़ जाती है।^२ इसका ताक मतलब यह हुआ कि इनकी कहानी का वास्तव बाहर के वास्तव से सीधे भिड़ल क्यों नहीं जाता, वह अपनी निजी दुनिया में सिमट कर क्यों रह जाता है? यह एक पेचीदा सवाल है कि कहानी का वास्तव बाहर के वास्तव से सीधे भिड़े, इसका सीधे सामना करे या उसके दबाव और तनाव को पंदा करे जिससे बाहर के वास्तव का तीरा बोध हो सके। इनकी कहानी में आधुनिकता के बोध पर भी शक होने लगा है। इसे माइल बनाकर हिन्दी-कहानी सही दिशा खो बैठी है,

१. 'बमेयुग' परिवार, 'साप्ताहिक हिन्दोस्थान' परिवार

२. आलोचना : अन्तर्वर-दिसम्बर, १९६७।

भटकने की गवाही दे रही है। वास्तव के कहने, पकड़ने, उजागर करने के प्रसंग-प्रसंग तरीके होते हैं, लेकिन इस समय कहानी में प्राधुनिकता के बोध का संघात है। यह सही है कि निर्मल के पहने की कहानी में रोमांटिक बोध को घाँका जा सकता है और इसके आधार पर साक्ष्य इनकी कहानी को फटकारा जा रहा है, इस पर गुमराह करने का आरोप लगाया जा रहा है। गुमराह करने की बात तो थोड़े-बाढ़ आलोचक ही कर सकता है, लेकिन परिन्दे, सन्धन की एक रात और डेढ़ इंच ऊपर में क्या रोमांटिक बोध उजागर होना है या प्राधुनिकता का बोध—इसका जवाब कहानियों में खोजना बेहतर होगा। परिन्दे कहानी में मौन संवेदना की सावाड़ की मुद्रा गढ़ा है और इसमें साक्ष्य रोमांटिक बोध को घाँका जा सकता है, लेकिन प्राधुनिकता का बोध मानव की अनिश्चित और अज्ञात नियति में उजागर होता है—‘पक्षियों का एक बेड़ा घूमित आकाश में प्रिकोण बनाता हुआ पहाड़ी के पीछे से उनकी घोर घा रहा था। लतिका और डाक्टर सिर उठाकर इन पक्षियों को देखते रहे। लतिका को याद आया, हर साल सरदी की छुट्टियों से पहले ये परिन्दे मैदानों की ओर बढ़ते हैं। कुछ दिनों के लिए बीच के इस पहाड़ी स्टेशन पर बसेरा करते हैं, प्रतीक्षा करते हैं बरफ के दिनों की जब वे अजनबी अन्तर्गत देशों में उड़ जाँयें।’ क्या लतिका, डाक्टर आदि भी इन्तजार कर रहे हैं? कहाँ के लिए? इस सवाल का जवाब नहीं दिया गया है। क्या यह बोध प्राधुनिकता का नहीं है जो रैन-बसेरा के बोध से भिन्न है? लतिका ऐसी धकेली है जिसके लिए जाने को जगह नहीं है। क्या यह संकेत उठकर मानव की अनिश्चित नियति का नहीं बन जाता। इस कहानी का अन्त जब लतिका के मुँहा के कमरे में जाकर जूनी के ठरिए के नीचे नीले लिफाफे को रखकर सोटने से होता है तो यह अन्त खुलने की गवाही देता है। इस तरह अन्त-बोध की दृष्टि से भी प्राधुनिकता उजागर होती है। इस कहानी से अनेक संकेत उभरते हैं जो संवेदना के नये आयामों को खोलते हैं। क्या अजनबीपन का बोध पार्श्व के आयत्ती सम्बन्धों में नहीं उभरता? क्या हर इन्तान की अपनी-अपनी ज़िद और इससे छुटकारा पाने में यानी रोमांटिक बोध से छुटकारा पाने में प्राधुनिकता का बोध-मान नहीं होता! डाक्टर की इस बात से यह संक हो जाता है कि बीच को न जानना भगर गमत है तो इससे जोंक की तरह चिपके रहना भी गमत है। प्रेम एक ज़िद है। लतिका के बारे में झूबट की अपनी ज़िद है, लतिका की गिरीश नेगी के बारे में, डाक्टर की अपनी पत्नी के बारे में जो मर चुकी है। डाक्टर इस परिणाम पर पहुँच चुके हैं कि अतीत से छुटकारा पाने के बिनाय और चारा ही क्या है। आज पर जब अतीत हावी हो जाता है तो आज के जीने में वह बाधक बनता है। क्या परिन्दे कहानी लेखक के पहले की

कहानी के विरोध में नहीं है ? इसमें कट जाने के संकेत जगह-जगह बिखरे पड़े हैं। निर्मल वर्मा की कहानी में यदि संगीत-बत्ता का और रामकुमार की कहानी में यदि चित्र-बत्ता का मान होता है तो यह आधुनिकता के बोध को नकारने वाला नहीं है। सन्दन की एक रात में आधुनिकता का बोध सीधे नगर-बोध से जुड़ा हुआ है। यह कहानी भी अनेक संकेत दे जाती है, लेकिन इसका मूल संकेत भाव की दुनिया में इन्मान के अरक्षित हो जाने के बोध में उजागर होता है। इस कहानी में सन्दन की एक रात है या सन्दन के एक पक्ष की, पीने की एक रात है या पीने के बाद की, कर की एक रात है या श्रांत की, भूल की एक रात है या बेकारी की, रंगभेद के एहसास की एक रात है या महायुद्ध के परिणाम की, सिगरेट में पाने की एक रात है या लड़की में पाने की, प्रजनवीर्य के बोध की एक रात है या अज्ञातीयता के बोध की, मानव की स्थिति के बोध की एक रात है या मानव की नियति के बोध की, फासिस्ट खतरे के बोध की एक रात है या अस्तित्व के खतरे के बोध की। पात्र सन्दन में सुरक्षा की खोज में पाते हैं और अपने को अधिक अरक्षित पाते हैं। यह स्थिति आपरती की है। सन्दन अरक्षा का प्रतीक है और यह महानगर ससार का प्रतीक बन जाता है जिसमें भाव का इन्सान अरक्षित महसूस करता है। यह विश्व-बोध गहराने लगता है और इसमें आधुनिकता का बोध उजागर होने लगता है। निर्मल की कहानी में आधुनिकता की प्रक्रिया कहानी के पुराने ढाँचों को तोड़कर अन्त को खोल देती है या इसे अन्तहीन बना देती है। बेंदू ईश ऊपर कहानी जहाँ से शुरू होती है वही पहुँच कर खत्म हो जाती है, जिनगी जहाँ से शुरू होती है वही जाकर इसका अन्त हो जाता है। इस बीच एक छोटे दायरे में चक्कर काटना होता है जो आलोचकों को खसता है, थोड़ा होश में रहना होता है, चेतना के इस स्तर पर रहना होता है। कहानी में पत्नी की जगह बिल्ली पालने से सुनेपन के बोध को गहराया गया है। इस बीच गस्तापो पुलिस की गतिविधि का संकेत उस परिवेश को इंगित करता है जो दूसरे महायुद्ध का परिणाम था। कथानायक की यातना का संकेत देने के लिए, उसे सहन करने के लिए होश काफी नहीं है, होश से बेंदू ईश उठना लाजमी है। आधुनिकता की संवेदना इस तरह की बातों से उभरने लगती है—समय इतना सोखता नहीं जितना बुझा देता है, बीबी को न जानना ही अपने को सुरक्षित रखने का रास्ता है, बिल्लियाँ भीरुओं के समान दस्तकार करती हैं, भीरुओं और बिल्लियों को यादगिर तक सही-सही नहीं पहचाना जा सकता। कथानायक में बेवज परिवेश से कट गया है, पत्नी से भी कट गया है। इस तरह निर्मल वर्मा की कहानी बेगादेस से चलकर सन्दन की एक रात तक पहुँची है। यह सही है कि इनकी कहानी रोमांटिक बोध से चलकर इससे छुटकारा में पहुँची है। आधुनिकता का बोध देश की विविधता के

बजाय बाल की विविधता को लिए हुए है।

६—रामकुमार की कहानी में भी प्राधुनिकता के दमदोर के बोध को छाँका जा सकता है। नामवर सिंह यदि संगीत-जला की तरह चित्र-कला में भी दिलचस्पी लेते और रामकुमार की सेखर (१९६१) को नयी कहानी की गुरु-भात घोषित करते और बीच की स्थिति (१९६६) को इसकी एक और गुरु-भात के रूप में छाँकते तो इनकी कहानी भी निम्न वर्ग की तरह विवाद का विषय बन सकती थी। यदि एक में वास्तव को कहना, पेश करना या उजागर करना संगीत की भाषा में है तो दूसरे में यह चित्र-कला की भाषा में है। रामकुमार की कहानी सेखर की गुरुभात चित्र के अंकन से होती है—‘तीछा लिए वह अनिश्चित उदासीन भाव से देखता रहा—सुती-बुनी, शूय-सी फालें, जैसे वो बरबाजे अपने-आप खुल गए हों, जिसके बीच से दूर-दूर तक उजाड़ बिछाई देता हो।’ कहानियों में खालीपन और उदासीनता का बोध व्याप्त है। यह प्राधुनिकता के उस दौर को सूचित करता है जिने नयी कहानी से जोड़ा जा सकता है। जानीन (१९६३) कहानी में अतीत से छुटकारा पाने में तनाव को उजागर किया गया है। वह फ्रांस से मनोज के साथ चली आई है। बारह साल बीत चुके हैं। वह दो बच्चों की माँ भी बन चुकी है और अतीत से अपने-आपको काट भी चुकी है। क्या सबकुछ ऐसा हो सकता है या हो सका है? जानीन की स्थिति की मायरनी यह है कि अतीत का हर पल उस पर हावी है। इस तरह दोनों ओर से कट जाने का बोध गहराने लगता है। रामकुमार की कहानी में प्राधुनिकता का बोध गहरे स्तर पर नगर-बोध से जुड़ा हुआ है। अतीत से छुटकारा पाने की छटपटाहट और न पाने की विवशता में बीच की स्थिति या तनाव की स्थिति न केवल इस नाम की कहानी में उभरती है, इनकी अनेक कहानियों में उभरती है। पिकनिक के बूटे, समुद्र की पत्नी, अतीत का मैं और बीच की स्थिति का वह अपने-अपने अतीत में छुटकारा नहीं पा सकते। बीच की स्थिति कहानी में वह विगत को छोड़ चुका है, भ्रातृ ने उसके भीतर खालीपन पैदा कर दिया है और भ्रातृ के बारे में उसके पास कुछ नहीं है। इस स्थिति में वह यातना भोगने के लिए अभिशप्त है। उसके लिए ‘मन न वापस लान लौटना संभव है और न ही यहाँ रहना।’ इसके साथ कहानी का अंत हो जाता है जो कहानी के बाहर हो जाना है। इस अंत-बोध में भी प्राधुनिकता की प्रक्रिया जारी रहनी है। क्या यह स्थिति अजातीयता की है? क्या वह भी अजातीयता की काम के कला-साहित्य की अजातीयता से मुक्त करता संगत है? यह सही है कि रामकुमार की कहानी में नगर-बोध गहरे में है जिससे प्राधुनिकता का बोध जुड़ा हुआ है, लेकिन दोनों में कट जाने का या अजातीयता का बोध अलग-अलग स्तर पर है। नामू में प्राधुनिकता का

बोध विसंगति के बोध को लिए हुए है जब कि रामकुमार की कहानी में विसंगति के बोध का एहसास नहीं है। वह सरकारी होस्टल में खुद को आसपास से कटा हुआ पाता है, घर शब्द से उसे धक्का लगता है। कुछ लोगों का भारत वापस लौटना (नेवल लौटना नहीं) अजब लगता है जैसे संकेत कहानी में बिसरे हुए हैं जो आधुनिकता को उजागर करते हैं। नीरजा से उसकी बातचीत इस बोध को गहराती है। 'यहाँ स्वाभाविक रूप से ज़िन्दगी बिता पाना क्या सम्भव होगा? लंदन की बात दूसरी है। जब मैं खुद ही भकेले यहाँ इतना पराया-पराया-सा महसूस करता रहता हूँ तो उन लोगों के साथ तो एकदम अजनबी हो जाऊँगा, उनसे भी ज्यादा' '। कहानी में इस तरह की तरलता बाहेबाब आलोचक को अस्तर सकती है। वह इतना परिचित से क्यों कट जाता है? वह वस्तुस्थिति का सामना क्यों नहीं कर पाता या इसका विरोध क्यों नहीं करता? वह बोध की स्थिति में क्यों पड़ा रह जाता है? यह स्थिति रोगी मन की है। इस तरह की आधुनिकता भुमराह करने वाली है। रात को उसे तेज सुन्नार बढ़ गया था और दिन-भर की कमजोरी ने उसे यह महसूस करने पर मजबूर किया कि वह अचानक बूढ़ा हो गया है जिसका एहसास उसे पहले कभी नहीं हुआ था। उसे लगा कि वह न तो यहाँ के काबिल रहा और न ही वहाँ के, न रंजना के काबिल रहा और न ही स्वयं के। इस तरह लंदन की स्थिति यातना की है जिसे भेलने के सिवाय उसके पास और चारा ही क्या है! आधुनिकता का बोध भेलने में भी हो सकता है और जूझने में भी, और न हो सकने में भी हो सकता है और है और न हो पाने में भी। श्रीराम की कहानी में है और न हो सकने के तनाव को झँझा जा सकता है। इनकी कहानी भाड़ी (१९६२) इसका संकेत देती है—जब उसने उसे कैक दिया तो उसने पाया कि वह भाड़ी में जा पड़ा था और बाँटो से अपना घरीर छिल गया था। मगर वह दर्द से अधिक धर्म और धर्म से अधिक किसी भी कीमत पर न पार सकने की नियति पर रो रहा था। वह जान गया था—वह भाड़ी कभी लपट नहीं सकेगा। अब कहानी में वह ने रोना भी बन्द कर दिया है। इनकी कहानी में आधुनिकता गहरे में घँस गई है; लेकिन पहले की कहानी में कभी अनुभूति के क्षण का विषय है (कस) तो अभी पुरुष और नारी में एक-दूसरे पर विजय पाने की होड़ का (परिणय)। भाड़ी में अनास्था, एकाकीपन, मित्रता का बोध आधुनिकता को उजागर करता है। श्रीराम की कविता और कहानी दोनों में आवाज यह है कि दापरे के बाहर निकलने का रास्ता नहीं है। यह आवाज बाहेबाब आलोचक को अस्तर सकती है। वह इनमें छोड़े चिन्तन को झँझा सकता है, लेकिन साथ ही उसे यह भी महसूस होने लगता है कि संवाद (१९६६) की कहानियाँ अधिक खुली और

सहज ही नहीं है, अपनी गहरी स्त्रियों में छाया भी है। इस संकलन की कहानियों के बारे में यह दावा किया गया है कि इनमें दुनिया के साथ संवाद पैदा करने की कोशिश है और संवादहीनता की स्थिति नगर-बोध का परिणाम है, एक ऐसे संसार की जहाँ सब कुछ टूट चुके हैं। इसमें पति-पत्नी में संवाद टूट चुका है। मैं धीरे धीरे में संवाद कायम होकर फिर टूट जाता है। अब मैं धीरे के समरे में दोबारा भरोसा नहीं जाएगा। इससे कहानी का अन्त हो जाता है और यह अन्त कहानी के बाहर होकर आधुनिकता की प्रक्रिया को इंगित करता है। इनकी अधिकांश कहानियों में परिवेश महानगर का है और आधुनिकता का बोध नगर-बोध से जुड़ा हुआ है जो दियोनीसस के नगर में र्धन जाने का परिणाम है। इसी तरह कृष्ण बलदेव खंड की कहानी में महानगर का परिवेश इनकी अधिकांश कहानियों में आधुनिकता के उस दौर को इंगित करता है जब यह देशता नगर में अधिक गहरे में र्धन गया है। एक व्यक्ति दूसरे व्यक्ति से, व्यक्ति अपने परिवेश से इतना कट गया है कि वह केवल मैं, वह और तुम हो गया है। इनकी कहानी बीच के दरवाजे (१९६३) से निकलकर अपने दुश्मन (१९६८) को पहचान कर दूसरे किनारे से (१९७०) उस वास्तव को उजागर करने लगी है जो दलगत भालोचक को बचवास लग सकता है। इस तरह दूसरे किनारे से की कहानियाँ भीतर के कुहराम को बाहर लाने की कोशिश में हैं। इस समय मतलब कहानी से इतना नहीं है जितना कहानी में आधुनिकता से है। इसमें कहानियाँ एक ही कहानी के छितराये हुए टुकड़े हैं या कहानी की पुरानी संरचना को तोड़ने वाली है—यह असंगत सवाल है। जहाँ तक आधुनिकता के बोध का सवाल है, इससे इनकार नहीं किया जा सकता। यह हो सकता है कि सब-कुछ-नहीं कहानी पर वेंकेट के अन्दाज और बयान का गहरा असर हो। वेद ने इनके नाटक गोदो का इस्तजार का हिन्दी में अनुवाद भी किया है, लेकिन इस आधार पर इनकी कहानी पर नकल का आरोप लगाना संगत नहीं जान पड़ता। वेद ने केवल कहानी की संरचना को तोड़ा है, मापिक संरचना को भी तोड़ा है जिसके मूल में आधुनिकता की चुनौती है। इस तरह की बातचीत मैं और तुम में चलती है—

यह हमारी आखिरी रात है।

हाँ। आखिरी। लेकिन

रहने दो

आज तारीख क्या है ?

शायद बीस। क्यों ?

मैं ही।

तुम मानते क्यों नहीं।

क्या ?

किसी भी बात को ?

क्योंकि मैं नहीं जानता कि सच क्या है

क्या सोच रहे हो ?

कुछ नहीं ।

मैं नहीं मानती

तुम क्या सोच रही हो

सब-कुछ ।

मैं नहीं मानता ।

इस तरह सब-कुछ-मैं नहीं कहानी चलती है । इसमें माया या संवाद के ये लटके नहीं हैं, चालाकियाँ नहीं हैं, ये आधुनिकता की उस संवेदना को उजागर करती हैं जो सब-कुछ-मैं का बोध करवाती हैं । ये संवाद कहानी की संरचना के भीतर से निकलते हैं और कहानी गोबो का इन्तखार की संवेदना को लिए हुए है जो मानव की नियति का संकेत देती है । क्या यह सही है कि बैकट या नाटक मानव की गरिमा को उठाता है और वैद की कहानी इसे गिराती है ? नाटक का अन्त इस तरह होता है—

व—हाँ ? क्या हम चलें

स—हाँ, चलो हम चलें

(वे हिलते नहीं हैं)

इस अन्त में स्थिति का व्यंग्यमय स्वीकार है और वैद की कहानी की तान कुल नहीं पर टूटती है, जीवन की व्यर्थता पर टूटती है । इसमें आधुनिकता के बोध का एक पहलू उजागर होता है । इनकी कहानी में मैं अकेला हूँ, अजनबी हूँ, बाहर का हूँ । उसके लिए तमाम बेहरे अजनबी हैं (रात) । उसमें सबसे बड़ी भूल संभव की है । यह सापेक्ष इसलिए कि उसका घेरा भरा हुआ है । अगर मैं अपने में डूबा रहता हूँ तो क्या हो सकता है । आत्म इन्सान अजातीयता का शिकार है जो महानगर के परिवेश का परिणाम है । इसमें उनकी स्थिति और नियति दोनों अभिघ्नित लग सकती हैं । रमेश बख्शी की कहानी में आधुनिकता का बोध उस दौर का है जो नयी और समकालीन कहानी के बीच का है । एक अमूर्त तकलीफ (१९६८), तलवार (१९६९) और सज़ा (१९७०) में कभी परम्परा का विरोध है तो कभी विसंगति का बोध है । कथानायक तीनों कहानियों में बेकार है और वह अटकने के लिए अभिशप्त है । वह अविवाहित है, लेकिन फैसला कर पाने से रह जाता है । पहली कहानी में वह हर तरह के रोग का शिकार है—भुख्बन से जुगम तक । कहानी उनके छींके से शुरू होती है । इनमें नगर-बोध आधुनिकता को उजागर करता है—“शहर के

घर्मरोगों में बीमार होने और शरीर की पूर में बीमार होने में कोई तात्त्विक अन्तर नहीं है। मोटापे के बारे में उगता जराब यह है—'मैं' को करना है, उगो में मे मोटा निश्चयनी है। उगता म तो विगत है और न ही अनागत। यह अनागत बीमारी का अन्तर्गत है। उगते भाग गच्छे हो रहे हैं। उगता कहता है—'मुझे यही लग रहा है डाक्टर कि नहीं हम सब भी पूरे-मच्छर ही तो नहीं हैं। जब मच्छरों की आवाज में सम्मिलित गुनाई दे तो समझो कि मच्छरों के जाने वाला है। पूरे जब अपने बिज के सामने चलने-चलने पर जाते तो लोग भागने लगते हैं कि ध्वज गैर गंगा। यह रोग या मच्छरों की मच्छरों में सबको लग चुका है। इस-विषय रोगा बीमार है। नहीं पूरे और मच्छर भी रोते हैं, वे या तो जग लेने हैं या मरते हैं।' इसमें मानव की निगति उजागर होने लगती है और इसमें प्राधुनिकता का बोध उभरने लगता है। इसके अन्त-बोध में अन्त-कथन प्राधुनिकता की प्रक्रिया को इस तरह जारी रखना है—'डाक्टर, इस कहने का कोई अन्त नहीं है। साथ ऐसा क्यों नहीं करते कि राष्ट्रीय गीत का रिकार्ड यहाँ रखा जाय।' बात सम्पन्न होने पर जन गगन मन मुनकर समाधि का बोध होता है। मरने पर भी निश्चयन अन्तर्गत लगती है ना ? कैसा मुकून पा जाता है—'क्यों अन्त हुआ—या पाप कटा—या छुटी मिनी—जय है—लेकिन आज मैं तीन बार जय नहीं बोध सकूँगा—मेरी और से आप बोध दीजिए डाक्टर '।' इसके कहानी का अन्त कहानी के बाहर हो जाना है जो प्राधुनिकता की प्रक्रिया का परिणाम है। तत्पर कहानी की गुरुवात खाली इन्तजार करने और कुछ नहीं से होती है और इसमें ही इसका अन्त हो जाता है। एक लड़का और एक लड़की हर रोज मिलते हैं और अन्त करने की सोचते हैं और कर नहीं पाते। यह स्थिति विसंगत होने की गवाही देने लगती है। इनकी बात-चीत में प्राधुनिकता का बोध गहराने लगता है—'तुम यही नहीं जानते कि जाना कहाँ है। मैं समझती हूँ कि अब हमारे जीवन में अन्तर्गत शुरू हो गई है। मुझे किसी अन्तर्गत जीवन की सलाह नहीं है। मेरी दृष्टि से आज हर तरफ घुटन है। ऐसा लगता है कि अन्तर्गत है और अन्तर्गत दिख नहीं रहा है। हम दोनों तीन साल से काफी बी रहे हैं और कभी कुछ नहीं हो रहा है। मैं कुछ कर ही नहीं सकता। वह (मत्तलब नया चैप्टर) शुरू होता है तो हो जाय और किसी कारण से नहीं होता तो न हो। मैं उससे बोर हो आऊँगा। वह (प्यार) होलटाइम नहीं हो सकता। किजूस लगना तो बुद्धिमान होने की गुरुवात है।' गंभीरता की तात्त्विक गोलगप्पे खाने पर तोड़ी गई है ताकि बात विसंगत हो जाए। इसी तरह महा-नगर में एक बड़ी तकनीक फैलती होने में है, इस तरह प्राधुनिकता का बोध महानगर-बोध का परिणाम है। इन दोनों का गोल दावरे में घूमते रहना और यह लगना कि वे किसी छोटे मुँह वाले मुँह में कैद हैं और वहाँ की घुटन से,

सीतल से, बदलू से, घोंघेरे से घिर गए हैं और निवृत्तने के लिए तरीका खोज रहे हैं, इसी बोध को गहराता है और अन्त में गिलास के टूट जाने का संकेत इसी को उजागर करता है। 'तुमने ठीक देखा, मैं तबमुक्त वह आदमी नहीं हूँ जो तुम्हारे साथ था, वह तो तुम्हारे हाथ से छूटकर टूट चुका है।' यह अन्त कहानी के बाहर हो जाता है। कहानी में बात वह और वह में है और बात को टोपने के लिए लड़की महज एक झूठा है। इसी तरह सजा कहानी में लड़का और लड़की एक-दूसरे से भलग हो जाते हैं और मैं अन्त में अकेला हो जाता है। रमेश दशी की कहानी में आधुनिकता का बोध अकेलेपन, अजनबीपन, फालतूपन और घुटन और बोरियत में अभिव्यक्ति पाता है। राजकमल चौधरी की कहानी में आधुनिकता को संस्कृत के परम्परागत मूल्यों को तोड़ने में आँका गया है। वह चाहे सुगोल का आरम्भिक ज्ञान हो या सामुद्रिक, नवास्तता सुन्दरम् हो या बाम्पस्य, लेकिन विरापिड कहानी इन सीमाओं को लाँचकर उन विह्वलियों का चित्रण करती है जो रसिकलाल और उसके परिवेश का अभिन्न अंग हैं। लेखक तटस्थ दृष्टि से इनको उजागर करते हैं। राजकमल बराबर यह घोषित करते रहे हैं कि वह आस्थाहीन हैं, लेकिन इस कहानी में आधुनिकता का बोध इस दृष्टि से हटकर है जिसे बाड़ेबाड़ आलोचक स्वस्थ कह सकता है। इसमें आधुनिकता उस दौर की है जिसे नयी कहानी में आँका जाना है। राजकमल की कहानी में प्रायः आधुनिकता को अस्तित्ववादी चिन्तन से जोड़ा गया है, लेकिन इसमें भारतीय उपग्रारा-बोध की मिलावट भी है।

७—हिन्दी-कहानी में कवि-कहानीकारों की लासी जमात है जो पहले कवि हैं और बाद में कहानीकार, लेकिन वे रचना दोनों की करते रहे हैं और कर रहे हैं। अजय और श्रीकान्त की कहानी में आधुनिकता की पहचान हो चुकी है मुक्तिबोध, सर्वेश्वर, रघुवीर सहाय, भारती और कुँवर नारायण ने आधुनिकता की चुनौती को भलग-भलग घरातल पर स्वीकारने की कोशिश की है और कोशिश इसलिए कहना पड़ता है कि अस्वीकार का स्वर भी इनकी कहानी में गुनने को मिल जाता है। मुक्तिबोध विपात्र और बहुराशत का शिष्य कहानियों में एक बुद्धिजीवी और एक कलाकार के तनाव, बेबनी, छटपटाहट के माध्यम से आधुनिकता को एक ऐसे घरातल पर स्वीकारते हैं जो है और हो नहीं पाता के बीच तनाव की स्थिति का है। यह तनाव कलाकार को अकेला छोड़ देता है। इनकी दूसरी कहानी की संरचना दृष्टान्त जैसी है। मुक्तिबोध अपनी बात को कहने के लिए कहानी की संरचना को तोड़ने से परहेज नहीं करते। इसलिए विपात्र कहानी के बारे में यह मतभेद अभी कायम है कि इसे कहानी की विधा में रखा जाए या उपन्यास की। श्रीकान्त इसे कहानी के निहाल माना चाहते हैं और सम्बी कहानी का नाम देने हैं। मुक्तिबोध ने

ब्रह्मराक्षस नाम से एक कविता की रचना की है और ब्रह्मराक्षस का शिष्य नाम से कहानी की रचना की है। यह ब्रह्मराक्षस कौन है ? इसका विवेचन विस्तार से किया गया है।^१ यह लेखक के कवि या कहानीकार के घमिष्ठ जीवन का संकेत देता है जिसे है और न हो पाने की पीड़ा ने प्रेरित कर दिया है। इस प्रकल्पन से निकलने, अपने परिवेश से जुड़ने की प्रक्रिया में वह छटपटा रहा है। इस तरह मुक्तिबोध कहानी में आधुनिकता का बोध योड़ा हटकर है। ब्रह्मराक्षस और उसका शिष्य दोनों मुक्तिबोध हैं। ब्रह्मराक्षस के रूप में वह संसार में इसलिए घटका रहा कि उसे योग्य शिष्य नहीं मिला। अब शिष्य तब तक घटका रहेगा जब तक गुरु का दिया वह श्रोतों को नहीं दे पाता। कहानी का अन्त शिष्य के आगे बढ़ने की प्रक्रिया में होता है। विप्रात्र कहानी में बुद्धिजीवियों की नपुंसकता पर गहरी चोट है। इनकी सुलना उस संत से की गई है जिसने संत बने रहने के लिए अपने लिंग को काट दिया था। इस कहानी के भीतर कलाकार के प्रकल्पन का बोध भी आधुनिकता को उजागर करता है—'मैं एकदम चुप हो गया। अपने प्रकल्पन का दुरा मुझे गड़ उठा। मुझे अभी से उस स्थिति की याद आने लगी जब वह चला जायेगा और मैं नि:संभ रह जाऊँगा (यद्यपि मैं उसके साथ के बावजूद प्रकल्पित था)।'^२ सर्वेश्वर ब्रह्मसत्तेना की कहानी में आधुनिकता का बोध विभिन्न घरातल पर है। एक कवि के नाते यह अपनी सवेदना का कभी मोटे कीड़े से संकेत देने है (मैनी) तो कभी पीटे से (मरी मछली वा स्पष्ट), कभी मेंकू से (तीन लड़कियाँ) तो कभी नन्हें कीड़े से (टाइमरीस) जो समय को रोक देना चाहता है। इन तरह के कीड़े-मकोड़े मोड़न राकेस की कहानी में भी मिलते हैं। यह सायद कवि-मन की देन न होकर ममी कहानी की हड्डी भी हो सकती है। सर्वेश्वर की दाता कहानी में आधुनिकता की संवेदना उभरने लगती है। दोनों के बीच में एक छाया था, जो न उन्हें मिलता है, न पुष्पक करता है, न ही पूर्णता से उनके अस्तित्व की रक्षा करता है।^३ इसके बाद भोगने-भीगने की राशचरणी से लेप आ रहा है। यह छाया, जो दो के बीच में था, अब एक पर है और गड़क के दूसरे छोर पहुँच गया है। सायद एक बट गया है। वहीं रास्ते में। जो छाये पर सदा मोचता रह जाता है, और यह स्वीकारने से डरता है कि अपने के आदमी नहीं है। इस-आत्म बोध के साथ भीगने और न भीगने की प्रक्रिया में मानव की स्थिति और निर्धार उजागर होकर आधुनिकता की प्रक्रिया को जारी रखती

१. आधुनिकता और कविता में

२. कट का स्पर्श—पृ० १५८।

३. पद्म नुहा का शरीर—पृ० २१

है। इस तरह के संकेतों को डा० नामवर सिंह सायद बिजली की चक्ति कहना चाहेंगे जो इन्हें कवि-कहानीकारों की कहानी में आसानी से मिल जाती है। इस चक्ति का बोध रघुवीर सहस्रब की कहानी में सायद अधिक गहरे तौर पर हो सकना है। मेरे धीरे धीरे धीरे के बीच कहानी में जिस नये सम्बन्ध को स्थापित किया गया है उसमें आधुनिकता बोल उठती है। यह सम्बन्ध रसगाड़ी के डिब्बे में स्थापित होता है जहाँ नंगी औरत पर जो ठिठुर रही है, कम्बल ओढ़ाने की कोशिश में मैं अपने को यकीन दिलाता चाहता है कि वह एक प्रजननी है और जो कुछ वह कर रहा है उसका दम नये औरत से सम्बन्ध नहीं है, और उस स्त्री का भी मैं तो एक सम्बन्ध है जिसे पाठक नहीं जान सकते।^१ कहानी का अन्त दो संभावनाओं को लिए हुए है। एक यह कि वह औरत छोटे स्टेशन पर उतर कर किसी बस्से की धँसेरी रात में खो गई और दूसरी यह कि जिस आदमी ने उसे कम्बल उड़ाया था उसका स्टेशन घा गया और उसने सोती औरत से अपना कम्बल खींचकर उतार लिया और वह चला गया। मैं दूसरी संभावना पर विश्वास दिलाना चाहता है, लेकिन संभावनाओं की स्थिति से कहानी का अन्त खुल जाता है और आधुनिकता का एक पहलू उजागर होने लगता है। सेब कहानी के अन्त में मैं का कालगुण इसी पहलू को उभारता है।^२ धर्मवीर भारती की कहानी में अस्सी आधुनिकता को खोजा और पाया गया है। यह विश्ववारी या पश्चिम की नकली आधुनिकता से अलग है।^३ इस आलोचक का मत है, रचना की आधुनिकता वास्तव में आधुनिकता है जिसे बंद गली का आखिरी प्रकाश कहानी में घाँका जा सकता है। रचना की आधुनिकता इनके अनुसार चार वानों में बलवती है—आस्वाद के अनेक स्तर, मानवीय चिन्तन, स्थानीय गद्य और जीवन की जातीयता। यह आधुनिकता की प्राकृतिक परिभाषा न होकर इसकी रचनात्मक परिभाषा है। भारती की कहानी की आधुनिकता की रचना की चुनौती के स्वीकारने में पहचानना अधिक संयत है। यह कहानी में न तो मूलीकी के शासकीय जीवन में है और न ही इनके भ्रूकलेपन के बीच में। यह न तो सामाजिक सम्बन्धों के सामान्य रूप में है और न ही पश्चिम में जो इसे खालिस हिन्दुस्तानी (या भारतीय) बनाता है। कहानी की आधुनिकता रचनाकार के रचनात्मक तनाव में है। अन्तिम तान तनाव की बात पर तोड़ी गई है। एक बड़ा सवाल जो पैदा होता है वह यह है कि रचनात्मक तनाव की बात तो रोमांटिक या मध्यकालीन रचनाकार के बारे

१. सीढ़ियों पर धुप में

२. सीढ़ियों पर धुप में—पृ० ३६

३. राष्ट्रवादी—दिसम्बर, ६६६

जाहिर हो जाता है—'मैं नहीं जानता कि यह कहानी दुस्मान्त हुई या गुलाम्त । हो सकता है उन्होंने सिर्फ प्यार किया हो । हो सकता है उन्होंने सिर्फ विवाह किया हो । या हो सकता है कि उनके बीच सिर्फ बहस चलती रही हो कि ये क्या करें ।' इस क्या करें में प्राधुनिकता का बोध उदाहर होने लगता है और कहानी का अन्त कहानी से बाहर होने की गवाही देने लगता है । इसका अर्थ राज-रानी के अन्दाज को लिए हुए है—एक भी सड़की, अचल । एक या सड़का, अचल । उन दोनों के होने ने एक दिन एक रात नयी परिस्थिति को जन्म दिया कहानी में वहीं रोमांटिक संवेदना के सटके हैं तो कहीं व्यंग्य के छोटे जो कहानी को रोमांटिक और प्राधुनिक बोध में डोलने के लिए बाधित करते हैं । गुड़ियों का खेल कहानी में संवाद बैंकेट की आधिक संरचना को लिए हुए हैं जिसमें प्राधुनिकता मुखर होने लगती है । इस तरह का संवाद बैंक की कहानी सब कुछ मूर्त में सुनने को मिलता है । कुँवर नारायण की कहानी में यह इस तरह है—'आज क्यों नहीं ? क्योंकि कल कभी नहीं आता । आज मैंने विवाह कर डाला । किससे ? एक कूड़ से । क्यों ? मैं माँ बनने वाली थी ।' अन्त में कथानायक जब उसके यहाँ जाता है तो वह शहर छोड़ चुकी होती है । एक लड़का गुड़ियाँ बेचता है, लेकिन ये गुड़ियाँ सरकस नहीं करती थी । 'उनके चेहरे पर अचलता न थी । किसी बेवकूफ उदासी से अपने को घेरे हुए किसी बेमतलब की एकदम शुरू से सोच रही हैं ।' इस उदासी में और समकालीन उदासी में जिस अन्दाज और बयान का अन्तर है वही उस दौर की और इस दौर की प्राधुनिकता में है । क्या यह कहना अधिक संगत न होगा कि आज की प्राधुनिकता में रोमांटिक उदासी का सीप हो गया है जो नगर-बोध के गहराने का परिणाम है ? इसकी गवाही समकालीन कवि-कहानीकारों की कहानियों में मिल जाती है । अन्त में हिन्दी का लेखक, अपना साहित्यिक जीवन अक्सर कविता से शुरू करता रहा है और अन्य विधाओं को आज़माता रहा है ।

८—इस तरह अब तक के कहानीकारों की कहानियों में प्राधुनिकता का बोध कभी नये सड़कों की खोज में, कभी नये सम्बन्धों की तलाश में, कभी खोपी दिशाओं की उजागर करने में तो कभी नये धाराओं को इंगित करने में भलकता रहा है । इनकी कहानियों में प्राधुनिकता की प्रक्रिया या खोज की धारा स्थिति में पड़ने लगती है, मूल्यगत होने लगती है, बन्द होने का भी सतरा मोल लेने लगती है, लेकिन प्राधुनिकता स्थिति में पड़ने से इन्कार करती है, आगे निकलने की छटपटाहट दिखाने लगती है, जो नगरीकरण के दबाव का परिणाम है, दिवोनीत्य के शहर में घुस आने के बाद घँस आने का नतीजा

इसका परिणाम यह निकला कि भाषा को भी अपना तेवर बदलना पड़ा ताकि वास्तव को सीधे एकड़ा जा सके। डा० अवस्थी ने यह आरोप लगाया कि इस दौर की रचनाओं में आस्थावाद के स्वर हैं। यह चाहे मसबे का मालिक में हो या अग्या युग में। इस तरह कविता और कहानी दोनों विधाओं में एक तरह का भविष्यवाद है जो नेहरू-युग की देन है (नेहरू का नाम अगर युग से जोड़ना संगन है)। इन कृतियों की समीक्षा आधुनिकता के भार को उठा नहीं सकी।^१ आलोचक के अनुसार यह इसलिए नहीं उठा सकी है कि इनमें विषय, प्रतीक, संकेत, फोटेसी, मिथक आदि का उपयोग किया गया है। इनमें वास्तव भीतर से नहीं उभरता है, बाहर से आरोपित है, छोड़ा हुआ है। यह स्थिति साठ के पहले की कहानी की है, साठ के बाद की स्थिति बदल रही है। अब पहला सवाल यह उठता है कि साठ के बाद की कहानी में क्या इनका बहिष्कार है? क्या इस कहानी में रीझ नहीं है, फेंस नहीं है? मोहन राकेश की कहानी में जंगला है और जानवरों की कहानी में फेंस है। क्या जंगला आधुनिकता के भार को उठा नहीं सकती और फेंस इसे उठा सकती है? एक और सवाल मिथक और फोटेसी की मनाही का है। क्या साठ की कहानी में इनका निषेध है? क्या भासा और कामू ने अपने कथा-साहित्य में इनका इस्तेमाल नहीं किया है? यदि किया है तो क्या इनकी कृतियाँ आधुनिकता से वंचित हैं? क्या मुक्तिबोध ने फोटेसी का इस्तेमाल नहीं किया है? क्या बबीउज्जमान ने एक चूहे की भीत में इसका उपयोग नहीं किया है। इन वस्तुओं को तब इसलिए देना पड़ा है कि डॉ० अवस्थी ने कहानी की यडकती नब्ब पर अंगुली रखने में पहले की भी, कहानी के बदलते चेहरे को सबसे पहले पहचाना था। असल में सवाल इनका इस्तेमाल करने या न करने का इतना नहीं है जितना इनका इस्तेमाल करने में दृष्टि का है। डा० अवस्थी ने अपनी बान को साबित करने के लिए अनेक कहानियाँ के नाम लिए हैं जिनमें भाषा, आदमी, साँस, अन्तराल, मोताल छोटी परमी, फेंस ॥ इमर और उमर, एक पति के मोहस, चायघर में मृत्यु। इनका मिलाना मसबे का मालिक, राजा निरबंतिपा, गुलरा के बाबा से किया है और यह स्थापित करने की कोशिश की है कि नयी कहानी के लेखक जो कुछ कह रहे थे उसका उन्हें पूरा पता था और इसके बाद की कहानी में लेखक लिखने के दौरान वास्तव को जोखता है। यह अन्तर केवल कहानी की संरचना का नहीं है, वास्तव के बारे में दृष्टि का भी है। डा० अवस्थी ने कहानी के बदलते चेहरे को लेकर, इसे दशकों में बाँटकर यह नतीजा निकाला कि चौथे-पाँचों दशक के कहानीकार वास्तव का सृजन करते थे, पचास के लेखक इसकी अभिव्यक्ति करते थे और इसके बाद के कहानीकार इसे खोजते हैं। एक और बात पर

१. अभिषेक के ओट्टः : धर्मपुर, बनारस, १९६६

साधोवन में मग्न दिता है—साधना की साध और नर साधुनिष्ठा से मुक्ति नहीं है। साधन साधन इनकी मूर्ति कल्पितों में साधुनिष्ठा का: साधना साधन से मने भी इनका कारण न हो सकता है कि साधुनिष्ठा एक मूल न होकर एक प्रक्रिया है। साधन की साधुनिष्ठा की समीचीन पर इन कल्पितों की गहवान और गहव साधन धर्मदा नव मानी है और साधन इतिहास बना गया है कि कुछ साधोवन इन मंदन माने है और साधुनिष्ठा होने की लक्ष्मी देते है। साधनी साध की साध करने के लिए वह एक वरि के मोक्ष बनायी का हवावा देते है जो सब एक उपायान के रूप में बना मुरी है। यह कहना कहिन है कि महेन्द्र भन्ना या डॉ० देवीनंदर साधनी इस रचना के साधारण पर कठानी और उपायान में विनामन साधन को बिटाने के हक में नें वा नहीं। समकालीन कठानी में वा साधुनिष्ठा के समाने और की कठानी में पात्रों के नाम तक पावक होने का मनेन भी दिया गया है। एक हीर तक यह मुरी है कि साधुनिष्ठा के बहार में इमान की समिधा वा मुरी बनने में पाने लगी है, यह नामहीन होगा जा रहा है, साधनी वह, तुम, मैं बनना जा रहा है। क्या पात्रों को क, ग, घ कहने का रिताय कारण के विस्तर के से तो नहीं मिया गया? जायन के सुमितेन में यदि पात्रों के नाम है तो उपायान क्या साधुनिष्ठा में मानी हो गया? साधुनिष्ठा का बोध पात्रों के केवल नामहीन होने से उजागर नहीं होगा। यदि इनसे से यह हो जाय तो एक भारतीय पत्नी धवने पति का जब यह में परिचय देती है नव इनमें साधुनिष्ठा की साधना पड़ेगा। साधुनिष्ठा का बोध वास्तव के बारे में लेखक या इंगित लेखक की दृष्टि में होता है जो पात्रों को नाम भी दे सकती है और नामहीन भी बना सकती है, नाम देकर भी नामहीन बना सकती है। डॉ० अवस्थी ने जिन कहानी-कारों के नाम गिनवाए हैं या जिन कहानियों की सूची दी है उनमें साधुनिष्ठा के बोध को छोटा और पाया गया है और यह कहानी के नये मोड़ का या कहानी में साधुनिष्ठा के नये दौर का परिचय देता है। इनमें महेन्द्र भन्ना की कहानी एक पति के मोक्ष (१९६४), रवीन्द्र कात्याय की एक प्रामाणिक भूट (१९६४), और भी सात छोटी पत्नी (१९६३), काशीनाथ सिंह की आपघर में मृत्यु, जानरंजन की फेंस के इधर और उधर (१९६३), प्रयाग शुक्ल की भावनी (१९६२) और साँसे (१९६३) को शामिल किया गया है। महेन्द्र भन्ना की कहानी को एक दस्तावेज तो घोषित नहीं किया, लेकिन एक दस्तावेज के रूप में इसे विस्तार से अवश्य लिया है। एक पूरे लेख में इसके साधारण पर साधुनिष्ठा के नये दौर को आंकने की कोशिश की है। यह कहानी पाठक की

१. नई कहानियाँ : १६६५

संवेदना को इस तरह झटका देती है जिसका घाव पाठक धादी हो गया है—
 'भगर वह भेरी पत्नी न होती, तो उसे चूम लेता या चूमने की इच्छा को दबाता
 कड़वा मखा लेता।' इस झटके में आधुनिकता के बोध को खोजा और पाया
 गया है। इसका मतलब यह हुआ कि घाव का पाठक इसमें आधुनिकता के मरवी-
 कार को धौक सकता है। इस कहानी का संसार आलोचक को बदला हुआ लगता
 है। पत्नी है। सुन्दर है। उससे इच्छा शादी भी है। पति विलासी है, पत्नी
 से उकताया हुआ है। इनमें मतलबाव और भ्रकेलापन है। उमका चिपचिपा
 अपनापन पति को धखरता है और वह पड़ोसी लड़की चन्दा से घाव मिलाने
 की कोशिश करता है। उसके पति किशोरीलाल को गधा कहता है, लेकिन
 फिर भी वह उसे दावत पर बुलाता है—संध्या के लिए, उसकी पत्नी के लिए।
 अपनी पत्नी सीता से इस राख को छिपाता भी नहीं है। इसमें सायद राख की
 बात ही नहीं है। सीता का यह कथन कि औरतों को भगर घर मिल जाय तो
 मे अपने की बहुत ढाल लेती हूँ। वह परिवेक से कट गया है। इस तरह
 भयासीयता के बोध में आधुनिकता को धौका गया है। वह इस भयंकर बिलगाव
 से पीड़ित है। भ्रकेलेपन को मारने का साधन संकस है, पर वह भी परिवष के
 बीच अपरिचय बन गया है। इस तरह आलोचक की कहानी का संसार बदला
 हुआ लगता है। इसे नै घौसी में लिखने से इसमें समीपता का भाव भी होता
 है। आत्मरति से बचने के लिए महेन्द्र भत्ता ने नोदस का प्रयोग करना चाहा
 है। इसलिए सायद डॉ॰ अवस्थी को समीक्षक के नोदस नाम से लेख लिखना
 पड़ा। डॉ॰ अवस्थी के लिए यह अपरिचित संसार धब इतना परिचित हो गया
 है कि झटका देने के बजाय मह या तो पाठक की संवेदना को धोर कर सकता है
 या इसमें मिलली पैदा कर सकता है। महेन्द्र भत्ता ने तीन-चार दिन (१९७२)
 अपने कहानी-संकलन में इस कहानी को शामिल करने से परहेज किया है, लेकिन
 घागे कहानी में संध्या का स्थान लिण्डा ने ले लिया है जो अपने देस लौटने के
 नाम से डरती है। इस कहानी में भी संकस स्वादहीन, बेकार और अधन्य है,
 इसमें धोरिपत और लालीपन का बोध है। एक घादमी दूगरे घादमी ॥ पास
 बैठकर बिना किसी संवाद के जला जाता है जो नगर-बोध का परिणाम है।
 यह कभी-कभी रुड़ि बनने का भी खतरा मोल लेने लगता है। इनकी कुत्सेगीरी
 कहानी में थोड़ी ताखमी आने लगती है। एक महानगर में फामनू लोगो का
 जमपट कोपी-ट्राउस में जमता है। वहाँ वे एक तरह का जानवरी संतोष पाते
 हैं। और मतहदगी की कमी को महयूस करते हैं। कुत्से सहर में रहकर भी
 कुत्से ही रहते हैं। इस तरह की बातों से कहानी की रचना हो रही है जो नगर
 के जीवन-भास्तव के एक पहलू को उजागर करती है। घायली चीख है चूड़ न
 करना, क्योकि नहीं कुछ नहीं ॥ कुत्सेगीरी यही से शुरू होती है। महानगर में

कुनैभी नगरीकी रचना का होता है। तमसा नदगद वायु रिगने में है। मैं
 को कननी बिगड़नी की समोर और गुरुगुरु नदरिणी को देगदग देहार मने
 मगरी है और नद विगड़े नीचे की मगर को पूरा करने के लिए कननी हाथ
 को मग देता है। यह विगड़े नीचे और मगरी गाने की मगर द्विती-नगरी में
 बाध-बाध घाने मगी है। इस बीच के मगर कननी का घन सन्धन की एक रात
 की बार तादा करता है, मेरिहा ओरों में घन संधन का मगता है। नदनी
 में घाघुनिक्ता का बीच मगने में है और नदनी में यह मगता मग है। इनका
 कारण तादा मगर-बीच का नद-उपरी में होता है, सन्धन और द्विती के
 मगर-बीच में या फिर मेरिहा के मगर-बीच में। ज्ञान रंजन की कननी को
 के इतर मे निरन्तर घन के ऊपर मगी गई है, पुरातनता से निरन्तर
 घाघुनिक्ता में मगी गई है, जहाँ जहाँ मेरी मे कद रहा है, मगरीकरण की
 प्रक्रिया मेरी से मग रही है। इनकी कननी रचना-प्रक्रिया में घाघुनिक्ता का
 बीच और मगर-बीच इस तरह जुड़ गए हैं कि दोनों की रचना-प्रक्रिया माप-माप
 मगनी है—'तादा मे द्विती को नदी छोड़ा और मगी नागरिकों के माप उमका
 नदद्वार एक जंगल है।' इनकी कननी में नदीमगन की दृष्टि में जग
 घाघा है यही घाघुनिक्ता की दृष्टि से यह मगने में जारी है। इनकी मगरी
 को के इतर और उतर में मगने की कननियों में और घाघा की बाद की
 कननियों में मग जानी है—लोमाएँ, रिना और सन्धन मगने की और
 हाथरत, बाधरत, रचना-प्रक्रिया बाद की कननियाँ हैं। रचना-प्रक्रिया
 कहानी में की मुहम्मद को लेकर है जिसे संधन की बार काटनी मगी जानी है।
 मैं के शहर में एक जवान मगरी घाने रिता के तबादले के साथ घानी है। इसके
 पहले मैं की मुहम्मद इन्डोर-नेम की तरह थी—मदपाडी से थी, पड़ोसिन से थी
 या रिक्तेदार से। इस मगता में कननी की रचना-प्रक्रिया जारी रहती है।
 उसका घाना बड़े शहर से हुपा ॥ जहाँ लोमा ने मुहम्मद करना मग कर दिया
 है, छोटे कामों से परहेज करना शुरू कर दिया है, जैसे पुष्पन, घालिगन मगरी।
 इन दोनों को बदनाम करने के लिए परचे छापकर बाँटे जाते हैं। जिसकी वह
 परवाह नहीं करती। उसका मकसद मन की बाध ॥ इतना नहीं या बिजना
 तन की बाध से था, जिसे मैं ने पूरा किया। एक तरफ वे मकसे नहीं रह सकते
 और दूसरी तरफ दुश्मनों ने कुछ और परचे छाप दिए हैं। इस तनाव की
 स्थिति में कहानी का घन हो जाता है। जो कहानी के बाहर होकर घाघुनिक्ता
 की प्रक्रिया को जारी रखता है। रवीन्द्र कालिया की कहानी में घाघुनिक्ता
 का बीच मगर-बीच से अधिक मगने में जुड़ा हुपा है। वह चाहें बड़े शहर का

घादमी में हो या एकहाली में, क ख ग में हो या नौ साल छोटी बत्ती में, मौत में हो या काला रजिस्टर में। इन सब कहानियों में जीवन-बोध और अन्त-बोध प्राधुनिकता की प्रक्रिया का परिणाम है। जहाँ तक अन्त-बोध का सवाल है यह खुला हुआ है, पुरानी कहानी की तरह समापन का बोध नहीं देता। बड़े शहर का घादमी कहानी में वह वायकूम में नहाने जाता है, नहाने के लिए वह मजबूर है। वह तोलिया उठाता है और उसे सँभलता है, लेकिन क के पंरों की गंध तोलिये से भी घ्रा रही है। वह तोलिया फेंककर वायकूम की खिड़की बन्द कर देना है और काँप रहा होता है। इस अन्त में कहानी का अन्त खुल जाता है जिसके लिए पाठक को अपना सिर नुरेदना पड़ना है। इसी तरह एकहाली में पहले ने पूछा कि स्कूटर कितने का घाता है, दूसरे ने जवाब दिया कि उसे भूख लग रही है। पहले ने इसका जवाब न देकर घास पर बिजरे मूँगाफली के छिलको को चरुनाचूर करना शुरू कर दिया। भूख उसे भी लगी थी। पहला और दूसरा कौन ये का सवाल महानगर में नहीं उठता, क्या ये का जवाब भी बेकार-सा लगता है, किस स्थिति में ये का जवाब वाद में दिया जा सकता है, भूल उसे भी लगी थी से कहानी का अन्त कहानी के बाहर हो जाता है। क ख ग कहानी इस दृष्टि से एक अपवाद बही जा सकती है। इसका काव्यारमक अन्त नयी कहानी की सचेदना का परिणाम है, लेकिन क ख ग से प्राधुनिकता का बोध होता है जो रातही है। अगर नौ साल छोटी बत्ती कहानी में पत्नी का रोना जायज है और पति उसे चुप कराने का साहस भी नहीं बटोर सकता तो अन्त के ठण्डेपन में प्राधुनिकता की दृष्टि का ही परिवय मिलता है। काला रजिस्टर में अन्त का बोध पोडा हटकर है। इसमें बधानादक सनाइ की स्थिति में है। वह सीढ़ियाँ उतरता चला जा रहा है और वह तय नहीं कर पा रहा है कि वह केबिन को फोड़ पाएगा या खुद फूट जाएगा। यह उस प्राधुनिक घादमी की स्थिति है जो व्यवस्था से जुझ रहा है और उसे भेल भी रहा है। रबीन्द्र कालिया की कहानी की पहचान कहानी के तौर पर काफी हो चुकी है। इनकी कहानियों में एकरसता है, सनहीपन है, जूमतेबाजी है, ध्यंग्यबाजी है, स्थितियों को छूकर निकल जाने की कोशिश है, प्राधुनिकता को महज मोड़ा गया है। इन तरह की परव इनकी कहानों की रोशन नहीं कर सकती और इस समय सवाल कहानी का न होकर कहानी में प्राधुनिकता का है। इसमें सदेह नहीं है कि एक महानगर में इम्मान कितनी नकली, झूठी और बकवास बिन्दगी जी रहा है यह इनकी कहानियों में बार-बार उभरता है। वह चाहे सम्बन्धों के टूटने की हो या भूल्यों के निरने की, बोरियन की हो या भकेनेपन की, असंगति की हो या विसंगति की। यह बिन्दगी इनकी परिचिन और पाधारण हो गई है कि इससे खोजने या जूमने का सवाल हो पंदा मही होता।

काला रजिस्टर कहानी इसका अपवाद है। इसमें स्थिति का ठंडा स्वीकार नहीं है। इसमें केबिन को फोड़ने या खुद फूट जाने का तनाव है। इस तरह कुल मिलाकर रवीन्द्र कालिया की कहानी में आधुनिकता का बोध उस दौर से गुजर रहा है जिसकी तरफ डॉ० अवस्थी ने इशारा किया था। यह स्थिति के बरफीले स्वीकार में भी उजागर होता है और तिलमिलाते अस्वीकार में भी। इसे किसी बाड़े में बन्द करना कठिन है। कालिया की कहानी में स्थिति का अस्वीकार पाठक की संवेदना को झकझोरता है और इसका स्वीकार गुदगुदाता है। काशीनाथ सिंह की कहानी में आधुनिकता के इस दौर की निरन्तरता है। सुबह का डर (१९६८), धायपर में मृत्यु, सोय बिस्तरों पर कहानियों में मृत्यु-बोध है, मौत की राह से जिन्दगी की बात को कहा गया है और कस्तूरी, जंगल और साब की परती में बोरियत और परिवेश से कट जाने की बात को। सुबह का डर कहानी में विसंगति का बोध उभरने लगता है और इसकी तरह में व्यंग्य-दृष्टि बोरियत और नीरसता को काटने के काम आती है। एक आदमी अस्पताल में मौत के बिस्तर पर लेटा हुआ है और उसके आत्मीय और परिचित कितने बेपरवाह और कमीने हो सकते हैं इसे ठण्डेपन से पेश किया गया है। वह चाहे पंचम हो या बसन्त या राय साहब जो इस स्थिति में स्कूल की लड़कियों और अस्पताल की नर्सों में उलझा हुआ है। एक की मौत हो रही है जो दूसरों की तफरीह बन रही है। पंचम के लिए अस्पताल आशियाना बन गया है। इनके मजाक कभी-कभी इतने फूड़क और भोंडे हैं जो जीवन के इस पहलू को रोशन करते हैं। इसी तरह खाने-पीने की बात ब्रजन लाल ने जुड़कर विसंगति के बोध से जुड़ जाती है। उस आदमी की मौत का डर रात काटने के सवालिया डर में नीचे दबकर रह जाता है। कहानी के अन्त में मानवीयता को उभारने की कोशिश कहानी में न होकर कहानी पर है, आरोपित है। इस कहानी में आधुनिकता का अंशज और अमान इसका अपना है। इसमें अन्तिम तान इस बात पर तोड़ी गई है कि बसन्त के पीछे सब लड़े होकर बीमार की पैसाबदान में पैसाब करते और डॉक्टरों के चेहरों पर चमक देल रहे हैं। इस चमक में आस्था का स्वर कहानी में विषम स्वर की तरह है जो इसकी समुची संरचना में फिट नहीं बैठता। इससे बचने के लिए कहानी का अन्त इस तरह दिया गया है—'बसन्त मुझकर हमें देखता है और हम बिना एक-दूसरे को देखे, बड़े बंदों से बाहर चल पड़ते हैं।' इनके बाहर बने जाने में कहानी का अन्त होता नहीं, दिया गया है; लेकिन तबाल कहानी में आधुनिकता का है और कहानी इनकी मवाही देती है। धायपर में मृत्यु कहानी में एक दृष्टि की मौत को लेकर क की उजानी, जो एक कहानी है, यह कहने की कोशिश है कि मृत्यु अरम मग्य तो है, लेकिन इसकी तरह में जो जीने की

सात्वता है उसने मुंह दिवा तरह मोड़ा जा सकता है। क का मुंह पाहे छोटा है, लेकिन बात बड़ी करता है—जैसे ऐसे समझे जाते हैं जब भाग मृत्यु और जीवन को नहीं धलवा सकते।^१ चायघर में मनहूनी तो छा जाती है, लेकिन क की जवानी पूजा बुढ़िया की बात देने बाटती और महरानी है। बुढ़िया का धानपास उसी तरह बेरबर और बेपरवाह है जिस तरह घरपाल में मोत के बिस्तर पर सेटे घादमी का धातपास। धातपास के एक घादमी के बारे में बुढ़िया अपनी मोन से उबरकर यह कहती है—‘बड़ा अपने की बाबा समझता है। शुद मोत के घाट लगा है और कहता है कि इसे साट से नीचे उतार दो।’ पूजा की जिन्दगी यही से शुरू होती है। क का यह भी कहना है कि उसने अपना जीवन मोन से शुरू किया। जिन्दगी और मोन के बारे में इस तरह का चिन्तन परिचय की प्राप्तिनिकता से जुड़ गया है। एक दिन पूजा की सास की समझान में ले जाना पड़ा, लेकिन हर घादमी प्रातःकिञ्च या कि सास वहीं हिलने-डुलने न सके। पहली कहानी में मुबह का डर इन कहानी में धाम का डर बन जाता है। इस तरह चायघर में क कथावाचक बुढ़िया की कहानी को धाम तक घनीट ले जाता है और चायघर के बाहर भीड़ बढ़ने लगती है। इस अन्त-बोध के साथ बुढ़िया की मोत की कहानी चाय पीने वालों के लिए एक तज़रीह बन जाती है। वह चाहे नबिक्ता हो या मुक्ति बोध इनमें धगर मृत्युबोध को शामिल कर लिया होना तो प्राप्तिनिकता प्राधिक गहरे में घँस सकती थी। काशीनाथ सिंह ने लोग बिस्तरों पर कहानी में एक फँटेसी के माध्यम से, जिसका उपयोग मुक्तिबोध और अग्न्य कहानीकारों ने खूब किया है, होने और न होने के बोध को उजागर किया है। एक लाश को लेकर इसकी शुरुआत होती है और जो कोठरी में पड़ी है। भाषो को कहा जाता है कि कौसल साव के बाप के मरने की खबर घरदार में निकल चुकी है और घनेक लोग इस समाचार को पढ़कर दौड़े बसे भा रहे हैं। एक और भा गया है और बात-से-बात इस तरह निकलती जा रही है जैसे केने के पात से पात। सास से पूछा जा रहा है—‘अप मरना चाहते थे ? और इसका जवाब दिया जा रहा है—‘न जीना चाहने का मतलब मोत चाहना नहीं होता। वह इसी तरह पड़े रहना चाहता है। इस तरह वह अपने को आली नहीं लगता। यह लड़का दारानगर में रहता है, कहानियाँ लिखने के सिवाय कुछ नहीं करता, और दस काम का साध को पठा तक नहीं है। यह न अफसर है, न वकील है और न ही व्यापारी। लाश परेशान होकर जब यह पूछती है कि घादमी तो है तब इसका जवाब हाँ में दिया जाता है। सवाल—‘तुम मूठ बोलते हो।’ जवाब—‘इसीलिए तो घादमी

१. लोग बिस्तरों पर, पृ० ६८।

है। वह काम पाठ्य है, लेकिन साथ साथ में बेहतर होने की मान्यता है। इसके बाद ध्वंग की धार गमरानीन परिवेश को हाथी की जाती है जो कहानी के घमांग को उठाती है। इस तरह गमरानीन वातावरण को फेंकती के माध्यम से उजागर किया गया है, लेकिन फेंकती का भीना वगैरह फिर वास्तव पर ध्यान दिया जाता है। सब सड़ने को मंगा कर उगनी मान को उपास जाता है और उसे मूर्खी पर सटकाया जाता है। इस तरह घादमी की छात्र उनके गीत से घमग की जाती है और वह गुन है। सब उसे उन लोगों के बीच लाया जाता है जो बिस्मयों पर हैं और बिना के बेहरी पर राह है। इसके बाद साथ उनके गायने गहो होकर गुच्छी है— कोई जहर है ?' उगनी जवान पर एक छोटे घादमी का एक ही सवाल है कि वह छांटा क्यों है और साथ के पास इसका एक ही जवाब है कि जब तक साथ मानी नहीं, उसे छोटा ही रहता है और साथ मरने नहीं जा रही है। जग के लिए न होने से होता बेहतर है, काफ़ी है। उसके बड़े होने का इन्तज़ार ही इन्तज़ार है, वह चाहे गोदो का न भी हो। इस इन्तज़ार में कहानी का धमन कहानी के बाहर होकर प्रापुनिकता की प्रक्रिया को जारी रखता है। कसबा, जगल और साथ की पत्नी कहानी में प्रापुनिकता का बोध परिवेश से बट जाने में है, घजानीयता में है, एक झेड़ पत्नी जिनका पति से संवाद टूट चुका है और जो बूढ़ी आमा के साथ जंगल के एक बँगले में रहने के लिए प्रसिद्ध है। उसके झेड़ और बेकार होने को जिन तरह बयान किया गया है वह बैकेट के उपन्यासों की याद ताज़ा करता है। इनमें घमन पानी की प्रापु का है या बैकेट की प्रापुनिकता की संवेदना का है। इन पानी को बुझाते में बैकेट ने जिस तरह बेकार, फालतू दिखाया है उसी तरह तो नहीं, लेकिन एक हद तक साथ की पत्नी का हाल इसी तरह है। उनके कथनों में प्रापुनी की स्थिति उजागर होती है—'प्रापुको बिस्वास करना चाहिए कि मैं किसी सुखी, संतुष्ट औरत हूँ। मैं तो अपनी तारीफ़ (कसबे वालों से) सुनते-सुनते बक गई हूँ, लेकिन हे भगवान्, भीमम इतना बुरा क्यों है ? यह जगह इतनी उदास क्यों है और जाड़ा...?' यह आड़ा उस पत्नी के लिए क्या मानी रखना है जिसका पति भ्राम दौरे पर रहता है और कभी-कभी जब सोड़ता है तो वह दूसरे कमरे में सोता है। पत्नी की बेनुकी बातें उसे बिल बोर बनाती हैं, सिवाय बूढ़ी आमा के जिसका काम बिना सुने-समझे उसकी हाँ में हाँ मिलाना होता है। यदि बुढ़िया को आमा का सहारा न दिया जाता तो कहानी की रचना शायद इस तरह न हो पाती, ध्वंग और विसंगति से यह रह जाती। वह अपने को जब बार-बार दोहराती है तो इसमें भी ध्वंग-विसंगति का बोध उभरता है। कहानी के अन्त को नाटकीय अन्दाज़ में दृश तरह किया गया है—वह सेहतमन्द है, खूबमूरत है, घसबार पढ़ लेती है। इससे कहानी की संरचना को गहरी ठेस लगती है,

लेकिन यह शायद आधुनिकता के उस दौर की देन है जिसमें जीवन के निषेध की मनाही है। प्रमाण शुक्ल को भी जब दस दौर की कहानियों में शामिल किया गया था उन कहानियों में जिनमें वास्तव की पहचान कहानी के दौरान होती रहती है, पहचान की खोज होती रहती है तो इसका मनलब साम्यद यह था कि मैं इन बातों और चीजों में इतना उत्कृष्ट जाता है या इनसे घिर जाता है कि मैं किसी नतीजे पर पहुँच नहीं पाता, चीजें और बातें इनकी बिसर जाती हैं कि इनमें किसी सिलसिले को खोजना या पाना बेकार है। इसमें शक नहीं है कि इनकी कहानी इसके पुराने ढाँचे को तोड़ती है। आधुनिकता का बोध इनमें प्रकट गया, लेकिन कहानी के अन्त को जब संभालने की कोशिश की गई तो यह सायब इसलिए कि इससे कहो जीने के निषेध की गंध न आने लगे। यह पहले दौर की आधुनिकता को इंगित करती है। इनकी अधिकांश कहानियों का एक ढाँचा है जो कभी-कभी अपने बापरे में सिमट जाने का खतरा भोल लेता है। वह चाहे आदमी (१९६२) हो या सानें (१९६३)। इन दोनों कहानियों में मैं है, चीजें और बातें हैं और इनमें किसी सिलसिले को खोज निकालने की कोशिश बेकार साबित होती है। मैं इनके बारे में सोचते-सोचते खुद सोच हो जाता है और सोच से छुटकारा भी पाना चाहता है। आदमी कहानी में वह को लगता है कि बिना काम किए भी काम चल रहा है। वह दावा कर रहा है बिस्तर पर अन्त नहीं है। वह प्लेटफार्म पर बैठा गाड़ी के धागे का इन्तजार करते-करते सार्वापन महगूस कर रहा है। इसमें अजनबीपन, अकेलेपन का घबो आधुनिकता का बोध कराता है। वह खाता नहीं है, सोता नहीं है, काम करता नहीं है, उसका परिवार नहीं है। इस तरह वह परिवेश से बटा हुआ आदमी है। उसने अपने को बिस्तर जाने दिया है या वह मजबूरी में बिस्तर गया है। उसके निपट अकेलेपन की बार बार दोहराया गया है। वह इन परिणाम पर पहुँच गया है कि गुरुदा और चीजों की सही स्थिति के बारे में सोचना बेकार है।^१ हर चीज के पीछे तुरन्त नहीं होती।^२ इन कहानी की तान इस बात पर तोड़ी गई है कि वह सारी चीजों से जुड़ गया है या वह सारी चीजों से जोड़ा गया है। इस अन्त-बोध में आधुनिकता के दौर-विशेष का संकेत मिलता है। इसी तरह सानें कहानी में वह दनधार की बोरिपन से घिरा हुआ, सामान के कमरे में पड़ा हुआ घरकी की दोरहर बिना रहा है या वह बीत रही है और साव के कमरे में पानी सो रही है या सानें से रही है। इस तरह सानें तो खलती है लेकिन इनमें जिन्दगी की चकड़न नहीं है।

१. कहानी, अगस्त, १९६२

२. " " "

बाहर रेल के इंजन का सूँ-सूँ करते रहना परिवेश के सन्नाटे को गहराता है। उसे लगता है कि इन्सान केवल साँसें ही साँसें हैं जिनमें वह गरमाहट खोजना चाहता है। वह कट जाने के बोध से उबरना चाहता है। वह विगत को घाने से जोड़ने के लिए एक पुरानी याद को ताजा करता है, लेकिन वह इससे जुड़ नहीं पाता। एक गीली घाँसों वाली सड़की से उसने यह कह दिया था कि उसकी अपनी साँसों में पहले वाली गरमाहट नहीं रही। इस तरह हम सब झूठ में जीते हैं और सब में जीने के लिए वह अपनी और अपनी पत्नी की साँसों में गरमाहट महसूस करने लगता है। इसमें चायद स्थिति का स्वीकार है, वह चाहे कितना ही आरोपित क्यों न हो। इस अन्त-बोध में प्राधुनिकता की प्रक्रिया अगर बर नहीं होती तो खुली भी नहीं रहती। इस तरह प्राधुनिकता के इस दौर की कहानियों में समकालीन वास्तव की कहानी के दौरान खोजने की अगर कोशिश है तो वह सफल-असफल है।

६—प्राधुनिकता को इन संसकों की कहानियों में सीमित करना सीमित दृष्टि का परिणाम होगा। यह सही है कि डॉ० अवस्थी के लिए या किसी के लिए सब कहानियों के नाम गिनवाना संभव भी नहीं है। एक बजह यह है कि डॉ० अवस्थी अपने मोट्स में इसका संकेत ही कर सकते थे। इसी दूसरी बजह यह है कि प्राधुनिकता एक प्रक्रिया है जिसे अनेक लेखकों ने अपने बोध और परिवेश के आधार पर स्वीकारा है। प्राधुनिकता का बोध नगर-बोध और नगरीकरण की प्रक्रिया से भी जुड़ा हुआ है। इसलिए बोध-परिवेश की बात करनी पड़ती है। एक महानगर में इसका बोध एक तरह का है और एक नगर में दूसरी तरह का। यह आवश्यक भी नहीं है कि परिवेश महानगर या नगर का हो। इन बोध को लेकर पढ़ाई या संज के परिवेश की भी कहानी का आधार बनाया जा सकता है। प्राधुनिकता के बोध का अंतर कहानी की संरचना और अन्त-बोध पर भी पड़ा है। डॉ० अवस्थी ने जब कहानी के दौरान वागव की पकड़ने की बात की तो इनका इशारा संरचना की तरफ भी था। क्या प्राधुनिकता की दृष्टि में गिरिराज किशोर, गंगाप्रसाद विमल, गुरसंत थोरा, अमोघ गुप्त, महीपतिह, से०रा० यात्री, विजयमोहन सिंह, अन्विता अचरान आदि की कहानियों को मानना अगम्य होगा? डॉ० अग्रभूषण निवारी के लिए अधिभाँत लेखकों की कहानियाँ गुगनी पड़ चुकी लगनी हैं। यह तो हिन्दी-कहानी का विभाग हम को दूँदा पाते हैं। यह उगी तरह है जिन तरह डॉ० अवस्थी को पढ़ने की कहानी अज्ञान की स्थिति में लगी थी। डॉ० निवारी और डॉ० अवस्थी के दृष्टिकोणों में भी काफ़ी अन्तर है, लेकिन इनमें समानता डॉ० नामवर सिंह की

जीवन-दृष्टि के बारे में है कि इन्होंने हिन्दी-कहानी को अपनी राह से भटकया है, गुमराह किया है। क्या इस भटकन में आलोचक की विपुलता दोषी है? या लेखक का मोलापन? यह दूसरा सवाल है। इन कहानीकारों के बाद और इनके साथ-साथ अनेक नाम हैं जिनकी रचनाओं में आधुनिकता का बोध उजागर होता है। यहाँ पर इन सबका नाम एक साथ लेने से सूची बोर करने वाली साबित हो सकती है। इसलिए एक-एक को लेना बेहतर हो सकता है। गिरिराज किशोर की कहानी के बारे में अनेक शिकायतें हैं—यह इतनी ठंडी क्यों है, दम तोड़ने से पहले यह छलांग क्यों नहीं लगाती आदि? छलांग से आशय क्या है, यह पूरी तरह साफ नहीं होता। इस समय सवाल कहानी में आधुनिकता के बोध का है। इनकी कहानी के बारे में यह भी कहा गया है कि इसमें आज की खिन्नगी का झोललापन है, खालीपन है, रिक्तों का टूटना है, बोरियत का बोध है। इनकी कहानी के बारे में यह शिकायत हो सकती है कि इसमें इन वाक्यों से खूब केला गया है, इन्हें आधुनिकता के नाम पर खूब उछाला गया है। गिरिराज किशोर की कहानी पहचान में एक सास तरह का मुहावरा है जो आधुनिकता के बोध को लिए हुए है।^१ साइक्लो और कारो से बात शुरू होती है और इससे भी सकेत निकलते हैं इनमें आधुनिकता का बोध उजागर होने लगता है। इस कहानी में परिवेश एक नगर का हो सकता है, महानगर का नहीं जिसमें साइकलें कम देखने को मिलती हैं।

हमें चलना चाहिए, सबकें भरती आ रही हैं
लोग गंदे पगड़ी की तरह फँस रहे हैं
उनका फँसना किसी मतलब से नहीं
लेकिन मतलब बन गया है

लेकिन हमारा भीड़ से मतलब नहीं, बह हमें,
पागल करार दे सकती है।
भीड़ का कहना सत्य होगा
एक से दूसरा आदमी भी भीड़ हो सकता है

पगड़ियों के बारे में बात करना छोटापन है
मैं सहमत हूँ। उनमें समानता नहीं होती
अच्छा हम सड़कों के बारे में बातें करें।
सड़कों पर भीड़ है।

५९६७

इस तरह विमंगल का जोर गहराने लगा है और कहानी में तभी न
पर न पहुँचने की बात भी प्राधुनिकता को रोजन लगती है—

हैं, निर्धारण पर पहुँचने की मैं भूढ़ना मानता हूँ

मैं अनुभव की स्थिति ही अन्तिम मानता हूँ

अनुभव की अन्तिम स्थिति कोई नहीं होती, आदमी की होती है।
यदि निरन्तरता के बोध को मारा जाता है तो यह कहा जाएगा कि यह
टाने है, शैक्षिक विनाश है जो हिन्दी-कहानी को गुमराह कर रहा है।
तब भीड़ की बाग के बारे में भी यह विरायण की जा सकती है—

मैं फिर कहना हूँ कि वह भीड़ का आदमी है

मैं कह सकता हूँ कि वह भीड़ का आदमी है

वह आ-पी का पैसे ■ रहा है

यह आदमी क्या करेगा, गव-बुछ करेगा लेकिन हमें इसे केवल सपना
है। कहानी को तान समाप्त के अन्त्य में लौटि गई है—अच्छा हुआ इसे समाप्त
कर लिया, यह कहो भी भिन्न सकता है। क्या व्यवस्था पर इस तरह की
गीली घोट से कम गहरी है? गिरिराज की कहानी का अन्दाज कल्पना
हो सकता है, वयान तरल हो सकता है, लेकिन समकालीन आदमी की
पहचान में प्राधुनिकता के बोध से इन्कार करना असंगत जान पड़ता है।
लेखक की कुछ कहानियों में इसकी यवाही भिन्न जाती है। इन कहानियों
यदि परिणति का अभाव है तो यह सापेक्ष उस मरचना का परिणाम है।
प्राधुनिकता की प्रक्रिया से निरूपित है। इनकी कहानी में इन्सान के मन
गाँठें भी तरह-तरह की हैं, लेकिन इन्हें उजागर करने के लिए मानसशास्त्र
या समाजशास्त्र के सिद्धान्तों का सहारा नहीं लिया गया है, इसका युग बी
थुका है। इनके कहने या पेश करने में यदि तटस्थता को भरता गया है तो
शायद प्राधुनिकता के उस दौर को इक्षित करता है जो इसे समकालीन कहानी
से भिन्न कर सकती है। आज का कहानीकार सापेक्ष न तो तट पर बैठ
चाहता है और न ही फेंस पर। यह बैठना भी चाहता है या नहीं—इसकी पह
चान-परख बाद में ही हो सकती है। गंगाप्रसाद विमल जो सापेक्ष कहानी
आन्दोलन के नेता माने जाते हैं, आन्तरिक अकेलेपन, आन्तरिक खाचीपन
अस्तित्व के भय, इन्सान के एकान्त, अस्तित्व के विराट भय के सवालों को
लेकर कहानी के चेहरे को उजागर करते रहे हैं। यह आवश्यक नहीं
कहानी पर इनकी बहस इनकी कहानी से मेल खाती हो। विषय (१९६५)
शहर में (१९६६), बीच की दरार (१९६८) तक इनकी अपनी कहानी के
चेहरे की पहचान प्राधुनिकता की दृष्टि से करना बेहतर होगा। विषय का
में अनिश्चय की स्थिति में है, उसे कहाँ जाना है इसका उसे पता नहीं चल

रहा है। वह एक ठण्डे शहर में रहता है, फिजूल की बाखी में अपने की चौबीस भाग से दोहरा रहा है। उनकी पत्नी का देहान्त हो चुका है। वह बन्नाकार है, लेकिन अपनी तटस्थता को छोड़े रखना चाहता है। वह विरोध से तटस्थ है, भीड़ से अलग है। इसलिए डॉ० विमल को आन्तरिकता की बात प्रक-
हानी के बारे में या समकालीन कहानी के बारे में मानव की स्थिति और नियति दोनों से जोड़नी पड़ती है। इस कहानी में मुद्दे का संकेत है, विध्वंस की तरफ इशारा है और भयानक चिट्ठी की बात, जो न भयानक है और न ही चिट्ठी है, कहानी में कुतूहल को कायम रखने के नाम प्राप्ति है। विध्वंस के अन्त-बोध से और इसमें नगर-बोध से आधुनिकता का बोध उजागर होता है, या इसका नक्का तैयार होता है। इस कहानी की संरचना में अंगर प्रमाण मुख्य की कहानी के सटके हैं तो यह पाण्डे इस दौर की आधुनिकता का संकेत देते हैं। डॉ० निबारी की विमर्श यह है कि इस तरह की कहानी में लेखक की दुनिया पाठक की दुनिया में अलग हो जाती है और कहानी में एक पाठक की दुनिया की चीज बन जाती है। यह एक चेष्टा गवाह है कि कहानी का वास्तव बाहर के वास्तव से कितना अलग था सकता है। शहर में कहानी आनंदीत के अन्तर्गत को लिए है, लेकिन बात में आन केने के पाग की तरह नहीं निरालती। आधुनिकता का नक्का इन आनों को लेकर खींचा गया है—भोरि-यन, अकेलापन, परायापन, व्यर्थता, धीन, गलापन। इन पर आने करने के लिए आधारी का सहारा लिया गया है। एक विदेशी पात्र को इसमें इसलिए रखा गया है कि इनके बोध को गहराया जा सके। बाइटर-लेखक इनका माध्यम बनता है जो कहानी के अन्त में इन्तजार कर रहा है—न जाने किस आन का, पाण्डे किसी आन का भी नहीं, या पाण्डे किसी अन्त के का। बाइटर या मैं उजना गया है, पर वह निश्चय नहीं कर पा रहा है कि वह क्या आया। इन अन्त-बोध में भी आधुनिकता की प्रक्रिया जारी रहती है। इस तरह कहानी में आधुनिकता के नक्के को गुरा दिया गया है। इस कहानी में नगर-बोध भी आधुनिकता के बोध की तरह में है। आनिकता मरीजा में यह भी दाने पाकर शहर में एक 'नये आदमी की तरह महसूस करना है।' इसमें अंगर लड़ने की बात है तो यह केवल आन में है, मरने की बात है तो यह महज आन में है। आधारी भी नये विषयों पर आने शुरू करने के नाम प्राप्ति है और आने आधुनिकता का नक्का तैयार करने के लिए है। बात अंगर मुर नहीं होवती या कहानी के बीच से नहीं निरालती तो इसे मुख्यतः और निरालता आता है। बीच की दरार की संरचना इसमें हट कर है। इस कहानी को इस मन्ना-दबीर सटके के साथ उजागर गया कि यह आदमी में हट कर है, आनिकता का सीधे सामना करती है। इस तरह एक कहानी-विचार के अन्तर्गत की दुर्लभ अर्थ

बदलने लगती है तो कहानी इसके अनुसार बदलने की मजबूरी देने लगती है। इस सत्रके से डॉ० अक्करी की बात को सम्पादकीय जामा पहनाया गया है। क्या इसमें आधुनिकता की खोजना या खोज निकालना संगत है? इसमें एक मालक और उसके परिवार की कहानी है जिसे एक बालक की खजानी कहा गया है। यह एक छोटे नस्ले में अकेलेपन और बरफ से घिर गया है। रेगिस्तान में घगर रेन ज़िन्दगी को रेन में बदल सकती है तो पहाड़ पर बरफ जीवन को बरफ में क्यों नहीं बदल सकती? इसमें गिता का इन्तज़ार अन्त में इन्तज़ार बनकर अन्त को गोचर देता है और बरफ का धीरे-धीरे गिरते रहना मौन के बोध को बरफ़ा देता है। इस सबमें अकहानी वाली आधुनिकता न सही, तो क्या बीरान के दौर वाली आधुनिकता उजागर नहीं होती? इस तरह डॉ० विमल की कहानी में आधुनिकता का बोध कभी माँचे में डसा हुआ है तो कभी साँचे से हटकर है, कभी आधुनिकवाद की मजाही देता है तो कभी आधुनिकता की। ममता कालिया भी अकविता के आन्दोलन से जुड़कर अकहानी में आधुनिकता के इस दौर का परिचय देती हैं। इनकी कहानी में रिश्ते तड़क रहे हैं, सम्बन्ध टूट रहे हैं, लेकिन इनकी खोज या तलाश नहीं है। कहानीकार तट पर बैठकर या तटस्थ होकर समझासीन वास्तव के रोंड़ों को पकड़ने की कोशिश में हैं। इनसे यह सिद्धायत करना, कि वह गहरे में उतर कर मोतियों को क्यों नहीं बटोर कर लाती, बेकार है। इनकी बीमारी कहानी में आधुनिकता का बोध रिश्तों के तड़क जाने में उजागर होने लगता है। बहन की बीमारी का सारा हिसाब माई ने जोड़ रखा है। वह अस्पताल जाने से पहले इस हिसाब का चेक काटकर टैक्सी के इन्तज़ार में है। इस घर में वह अपने को उसी तरह कटा पाती है जिस तरह अस्पताल में एक रोगी। मगर का परिवेश एक बड़ा अस्पताल है और बहन की बीमारी नगर-बोध की एक बड़ी बीमारी है। टैक्सी का इन्तज़ार करने में उसकी निपटि और अस्पताल जाने में उसकी स्थिति तक कहानी का दायरा बिस्तार पाने की मजाही देने लगता है और अन्त ख़ुलकर संरचना की दृष्टि से आधुनिकता के बोध को उजागर करने लगता है। विजय चौहान की कहानी को सासा आधुनिक होने के झूठे अह को निभाने वाली कहा गया है, लेकिन यह कहानी को कहानी नहीं होने देती। इस आधार पर इसकी कमजोरी को भाँका गया है। यदि यह पहचान और परख सही है तो यह भी सही है कि महज आधुनिकता से कहानी नहीं बनती। आज कहानीपन को एक नये नारे के तौर पर बुलद किया जा रहा है। क्या आधुनिकता कहानीपन को तोड़ती है? इसके पुराने ढाँचे या सिलसिलेपन

को प्रवश्य तोड़ती है। इस ढाँचे में भाव के जटिल वास्तव को फिट नहीं किया जा सकता। इसके अन्वावा यह भी सही है कि कहानीपन के बाड़े में प्राधुनिकता का निषेध नहीं है। प्राधुनिक होना एक बात है और प्राधुनिकता का बोध दूसरी बात है। यदि किसी कहानीकार की रचना में प्राधुनिक होने का दंभ है तो इससे प्राधुनिकता का सम्बन्ध नहीं है। विजय चौहान की कहानी स्रोत से समुद्र तक में स्टेशन मास्टर एक उन्नाड़ रेलवे स्टेशन पर अपने निपट प्रकेलेपन से लड़ने के लिए अभिसप्त है। उसका परिवार शहर में है और वह बीरान में है। वह शाम को एक सवारी (प्रमोद) को अपने घर घसीट लाता है ताकि प्रकेलेपन को काटा जा सके। इस बीच नये में उसके मन की परतें खुलने लगती हैं। वह रात को एक गरीब लड़की कमला के साथ सोता है और उसे बेटी कह बैठता है। इस तरह प्रमोद कमला की छोटी बहिन बिमला के साथ सो जाता है। इन दोनों को एक साथ बाँधा गया है ताकि कमला की बात को बिमला के माध्यम से दोहराया जा सके, लेकिन इसका अभी इस्तजार है, बिमला अभी बहुत छोटी है। इस तरह प्रमोद कमलामों और बिमलामों की यह स्थिति है जो घरझा का परिणाम है। यह स्थिति एक प्रश्न बनकर सामने आती है जिसका कहानी में जवाब नहीं दिया गया है। कहानी का अन्त इस तरह होता है—‘प्रमोद कहना चाहता था बिठिया’^१। लेकिन उसके हाँठ धीरे से हिले। उसके पास आवाज नहीं थी। मेलगाड़ी बकबकाती हुई आई और घरघरी को कँपाकर खड़ी गयी, जहाँ अपने नन्हें से हाथ से बिमला प्रमोद का हाथ पामे लड़ी थी। इस खुले अन्त-बोध से पाठक यह सोचने के लिए विवश हो जाता है कि स्रोत क्या है, समुद्र क्या है। स्टेशन मास्टर कमला को लीन गया, प्रमोद बिमला को लीनने जा रहा है। इस तरह स्रोत (अथ) से समुद्र (अन्त) तक यह चल रहा है, लेकिन कब तक? इसका जवाब कहानी के पास नहीं है और यह शायद प्राधुनिकता के बोध का परिणाम है। असल में प्राधुनिकता की रुढ़ियों की बात जब की जाती है तो इसके दो पहलू हैं। एक पहलू तो पहले के दौर की प्राधुनिकता का है जो पुरानी पढ़ चुकी है, जड़ हो चुकी है और दूसरा पहलू प्राधुनिकता की फैशन के दौर पर अपनाये का है। यह एक तरह का मुन्गोटा है जिसे कहानीकार पहन लेता है। विजय मोहन सिंह अपनी कहानी टट्टू सवार में इस मुन्गोटे को उतारना चाहते हैं और इसे उतारने में प्राधुनिकता के बोध की गवाही भी देते हैं। इसमें संवाद उन बातों को लेकर है जिनमें पादचार्य चिन्तन है जो प्राधुनिकता को उन्नायर करता है—‘मैं किसी तरफ हो नहीं सकता। मैं किसी बात के विपक्ष हो भी कैसे सकता हूँ।’^२ ‘असल में किसी

गरम न होने में सबसे बड़ा सब है। इसी तरह कुछ भी करना बेकार है, फिर भी गुप्त कुछ करने का डोस करने हो। इसमें गारी भीने वही सौट घानी है, कि भी गुप्त पचने हो घोर पचना पचाने करने हो? घागिर यह क्या है? घादनी की हागत घाघर घटघन मे बेकर नही है।" इस तरह के सडके कहानी मे घाघुनिकता के बोध को निग हुन है। इस कहानी को फेंटेनी का जामा पहनाया गया है। एक घादनी रेस्नरी में घुम घाना है जही इस तरह की बातें पम रही है। उसके हाथ में एक मरा हुआ गूदा है जो उस संस्था का संकेत देना है जो गारी दुनिया में पड़पड़ कर रही है। यह गूदा इस बात का भी साधन है कि घटनाएं पक गई हैं और वे सब पटने वाली हैं। इसके बाद टट्टु दरवाजे के सामने लाया जाता है। वह बोधनाहट में उठकर, छाग लगाकर उस पर तबार हो जाता है। इस कहानी में मैं दो मार्गों में विभाजित है। एक भाग मे यह घाघुनिकता के झूठ से उबरना चाहता है और दूसरे भाग में वह यह सोचता है कि वह किने सन्नत व्यक्ति के सामने बैठा है जो घाघुनिक है। इस तरह घाघुनिकवाद के मुन्धोटों की घमनियत खुपकर सामने आती है और इस अन्त-बोध मे घाघुनिकता की प्रक्रिया जारी ही जाती है। घाघुनिकता की रुठि को या घाघुनिकवाद को घाघुनिकता की धार से काटा गया है। क्या इन कहानी में घाघुनिकवाद का झूठा विरोध है? इनके सब-झूठ को परखने के लिए अलग-अलग कसोटियाँ हैं। इनकी कितना अलग नामक कहानी में विसंगति का बोध है, इसकी अन्तिम तान मुँह मे की भर जाने के साथ टूटती है। भीड़ के बाद कहानी मे एक नेता का व्यंग्यात्मक रेखा-चित्र है जो भीड़ से घिर जाता है। वह भीड़ को अपनी पालनू बिल्सी की तरह पहचानने वाला है। यह उसकी नसों मे उतरती जाती है। अन्त इस बात पर किया गया है कि वह भीड़ से न तो प्यार कर सकता है और न ही नफरत। उसका वाचन कोष भी बेकार है। भीड़ को आतंकित और अकित छोड़ता हुआ वह उस सडक से पहली बार गुजर रहा है। इस गोलमोल अन्त के साथ कहानी की समूची संरचना गोलमोल हो जाती है। इसलिए घायद इनकी कहानी के बारे मे यह दावा किया गया है कि यह कहानी के पुराने ढाँचे को तोड़ती है जिससे बहुत पहले तोड़ा जा चुका है, एक नयी रचना-भूमि का शिलान्यास करती है जिस पर पहले एक इमारत भी खड़ी हो चुकी है। क्या इनकी कहानी मे कहीं तपाकवित अकहानी की घाघुनिकता तो उजागर नहीं होने लगती? कहानी के पुराने ढाँचे को तोड़ने का मतलब यह लिया गया है कि कहानी के संसार में कुछ न घटे, घातचीत हो घटती रहे। यह इसलिए कि जीवन में कुछ घटना

ही नहीं है। इसलिए समकालीन वास्तव को कहने के लिए घटना ही बेकार है। इसे सत्ताघने के लिए कहानी के बीच यह संभव है। आधुनिकता की प्रक्रिया को किसी कठपुतली में बन्द भी नहीं किया जा सकता और न ही यह हाथी का पाँव है जिसके नीचे सब-कुछ समा सकता है। अगर कहानीकारों को बुरा न लगे तो इनकी अधिकांश कहानियाँ अथकचरी, अपव आधुनिकता को उजागर करती रही हैं। इसमें संदेह नहीं है कि आधुनिकता की जुगली करने की कोशिश भी साथ-साथ जारी रही है। यह किस तरह है इसका जवाब कहानी देती है। सुदर्शन घोषड़ा की कहानी 'पहली सुबह' में मैं लेटकर इन्त-पार की स्थिति में हूँ। उसके पास कुछ करने को नहीं है, हाथ सटकाकर शालिम सिगरेट को फरस पर तोड़ देने के सिवाय। इसके बाद चाय और सिगरेट की तलाश। इसके साथ सेक्स की बात कहानी में आम तौर पर जुड़ जाती है और यह एक रुढ़ि बन जाती है। यह कहानी का मैं फिर जागो होकर इन्तजार के बोध से फिर गया है। रेडियो से रेवोन्ड-संगीत की मातमी आवाज निकलने लगती है। रेडियो बंद करने के बाद बूट पालिश करने का बड़ा काम है। इस तरह की बातों से घोरिमत और खामीपन का बोध गहराने लगता है—पेट में हाजत, महाना, बत्ती का धँसा-फटा पेटीकोट देखना आदि। मैं की यह स्थिति बिल्लाराव की है, उमा के देहान्त के बाद की है। उसका दुपट्टा हाथ लगते ही मैं धर्तीत में डूबने लगता हूँ। इसमें आधुनिकता की बजाम बिल्लाराव ही बिल्लाराव है। यह पत्नी के मरने के बाद पहली सुबह है जिसका संकेत कहानी के शीर्षक मिलता है, इसे दिया नहीं गया है। धाने-पीछे कुछ न रहने की बात से आधुनिकता का बोध होने लगता है। भापा की भगिमा में भी ताजगी है। मैं अब महसूस करने लगता हूँ—मुझे आज से शुरू करना होगा। (धीरे की रसम का इन्तजार करना बेकार है) मैं के सारे बिल्लाराव में पत्नी की मौत एक गाँठ थी जो अब खुल गई है। यदि यह खुल गई होती तो मैं की जेब में पैस नहीं है और वह घर खुला छोड़कर बाहर बसो बला जाता है। गाँठ खुलकर भी नहीं खुली है। अन्तिम तान धीरे-धीरे के इन ताने में टूटती है—'भरी बीबी, मैं भरी है तो राजू की भरी है, इसकी तो टाई की गाँठ भी ढीली नहीं हुई है।' इस व्यंग्य में कहानी का खुला अन्त आधुनिकता के बोध का सूत्र है। सुदर्शन घोषड़ा के कहानी-संकलन सड़क दुर्घटना की अधिकांश कहानियाँ नगर-बोध से जुड़ी हुई हैं, जड़ें, खास पाठ्यता, ऊँच, पुन, सड़क दुर्घटना दिल्ली के परिवेश से; स्वीकारात, पहली सुबह, सज्जित कथा, इन्तजार, थड़कन कलकत्ता के परिवेश से। यदि कलकत्ता वाली कहानियों में

होगा। कटो हुई तारीखें में उस लड़की की मानसिक स्थिति को ऐसा किया गया है जो अपने पापा-ममी से कट गई है, होस्टल में रहती है। उसकी छुट्टियाँ हो गई हैं, लेकिन वह कहीं जा नहीं पाती। ट्रंककान के न मिलने पर तार का वागज उसी की मुट्ठी में बसमसाता रह जाता है और सामने टंग कॅलेंडर के बाकी अंक काले पड़ जाते हैं। इनके फँसने में धाधुनिकता का बोध भी फँसने लगता है। अंधेरे में कहानी का कथानायक पडोस के परिवार में बेटे के मर जाने पर मनहूस स्थिति का शिकार है। वह उसकी मौत को इतना महगूम नहीं करता जितना उसे शोक का मुखौटा पहनना पड़ता है। इस स्थिति में उसका भतीजा उससे पूछ बैठता है—पापा जी, माप भी मरेंगे? इस घातिरी सवाल में वह डर से घिर जाता है, उस पर मौन का डर हावी हो जाता है। अब वह अंधेरा और मौत दोनों से डरने लगता है। उसे लगता है कि अंधेरा उसे लौल जाएगा। “उसका सारा शरीर कांप रहा होता है” और उस अंधेरे से बचने के लिए डर के मारे वह अपनी घातें खोल देता है और घातों के खुलने में कहानी का अन्त भी खुलकर धाधुनिकता के बोध को उजागर करता है। मुधा धरोड़ा की कहानी में भी पहर के युवको और युवतियों की परेशानियाँ हैं। इन्हें कहने में वह न केवल कलागत तटस्थता का सबूत देती है, धाधुनिकता के उस बोध का भी जो मोह और उसके भंग की स्थिति का है। बगैर तराशे हुए (१९६८) जो किसी के नाम नहीं है, कहानी-मंचन में धाग (१९६८) कहानी इस बोध की साक्षी देनी है। वह निगम को रिसीव करने के लिए स्टेशन पर जाती है, लेकिन खासी हाथ मीटती है। निगम पहले दिन अपनी मगेतर को मिसने के लिए वह के पर टपक पड़ता है। वह और निगम में जो बातचीत चलती है वह युवक और युवती में घाम मन्दाब की है। वह का पर माँ-बाप में तनाव की बजह से मनहूँ है, इसलिए उसे अपनी जिन्दगी देखेड लगनी है। वह अपनी डायरी के पन्नों में जोर की तरह बिपकी रहती है। अपने भीतर टूटती चीजों का उसे पूरा एहसास है। निगम की डायरी में दो पते दरड हैं। यह इसलिए कि उसे डर लगता है कि पापा के दौरान अगर एक्सीडेंट हो जाए तो उसके मर जाने या बापम होने पर बिन पत्तो पर शूचना दी जाए। इनमें एक पता बसबत्ता का है और दूसरा उनके अपने घर का। वह गमझनी है कि बलबत्ता वाला पता उनका है, लेकिन निकलता निगम की मगेतर का है। उसे भटका लगता है और वह भंग जानी है। उसका मोह-भंग होता है और इसमें धाधुनिकता का बोध है— अपनी डायरियों की धाग सफाने में, उन डायरियों की जिनके बायब मजबूत हैं, जो अपने में डेर कर रही हैं। इनका मुधा बाबरम की गिहकी में बाहर होकर कहानी के अन्त को उसके बाहर कर देता है। इस तरह अन्त-बोध में धाधु-

निजता का बोध होने लगता है। गुप्ता घरोड़ा की घन्घ कहानियों में भी भाषुकता से उबरने की कोशिश है जो प्राधुनिकता के एक दौर की गृहित करती है, लेकिन घन्घा कहानी इनमें हटकर है, निजी परिवेश के दायरे में निमग्न बाहर के परिवेश से जुड़ने की कोशिश में है। इनकी सब कहानियों में प्राधुनिकता का बोध नगर-बोध से जुड़ा हुआ है। घन्घा घन्घास घोर गुप्ता घरोड़ा की कहानी में घन्घास यदि है तो यह इनके नगर-बोध में है, लेकिन भाषिक गंरचना की दृष्टि से दोनों में घन्घास-घन्घास मुद्राकरे की मोड़ की है। दोनों में सहजता का घन्घास है। यह घन्घास इसलिए कि इनमें प्राधुनिकता का बोध घन्घास नहरे में नहीं घंघास पाया है। वेब राही की कहानी के बारे में यह दावा किया गया है कि संज्ञास के बोध के लिए घन्घास का मूह तावना घन्घास नहीं है, भारत में इसकी कमी नहीं है। इसलिए इनकी कहानी की गंध हर कगीटी पर भारतीय है। संज्ञास की बात इसलिए करनी पड़ी है कि इसे प्राधुनिकता के बोध से जोड़ा गया है। इनकी कहानी हर रोज में इसे घन्घास जा सकता है। साठे सफर से घन्घासने वाला घन्घास नहीं है, वह हर रोज घन्घास-घन्घास दस बरस से घन्घास-घन्घासली स्टेशनो में सफर करता रहा है। घन्घास साठे की घन्घास घन्घासली माड़ी मिली है। यह उसे इसलिए घन्घास है कि इस घन्घास घन्घास घन्घासली सो घन्घास होगे घन्घास घन्घासली सोना घन्घास रही होगी। यह एक घन्घासली के परिवेश की घन्घासली है। उसकी नजर घन्घासली के घन्घासली पर लड़े एक घन्घासली पर पड़ती है। जो घन्घासली भी है घन्घासली भी। इस तरह घन्घासली में एक-दूसरे की घन्घासली से ही घन्घासली होना संभव है। इसमें घन्घासलीपना का बोध उजागर होने लगता है जो नगर-बोध का घन्घासली है। वह घन्घासली घन्घासली के घन्घासली से लटक रहा है जैसे घन्घासली में लटक रहा हो, घन्घासली से घन्घासली। उसके ल रहने से घन्घासली में क्या होगा—इसे सोचने की उसे घन्घासली ही नहीं है। साठे कभी घन्घासली घन्घासली में लूब जाता है तो कभी बाहर की घन्घासली में घन्घासली जाता है। इस घन्घासली घन्घासली के घन्घासली की घन्घासली में इगित किया गया है। कहानी की घन्घासली घन्घासली घन्घासली से लटके घन्घासली की घन्घासली में होती है। इसके बाद घन्घासली की घन्घासली लगे जाती है—वह घन्घासली पड़ा होना, कूद गया होगा, कट गया होगा, वह घन्घासली भी सकता है। साठे की उसके घन्घासली का पता ही नहीं घन्घासली। वह सोचने लगा, घन्घासली वाला घन्घासली लूब नहीं है। घन्घासली की घन्घासली को घन्घासली में रख लिया गया है और घन्घासली की यह घन्घासली घन्घासली है कि घन्घासली दस घन्घासली सेट हो गई है। यह घन्घासली पर करारा घन्घासली है। साठे की घन्घासली घन्घासली घन्घासली का है। कि उसने घन्घासली को घन्घासली में घन्घासली के लिए घन्घासली न कहा जब यह उसके घन्घासली लूब रहा था, लेकिन यह घन्घासली घन्घासली घन्घासली घन्घासली को घन्घासली घन्घासली घन्घासली से घन्घासली में घन्घासली जाता है और

कहानी का अन्त समकालीन कहानी के अन्त की तरह इसके बाहर होकर आधुनिकता की प्रक्रिया को इंगित करने लगता है। यह दास्तान कहानी के माध्यम से कहानी की न होकर आधुनिकता की है जिसकी गवाही संश्लेष के बोध में मिल जाती है। वेद राही की कहानी दरार में भी संश्लेष का बोध है। इन कहानीकारों को कभी नये कहानीकारों का नाम दिया गया है तो कभी समकालीन कहानीकारों का, कभी सातवें दशक के कहानीकारों का तो कभी सचेतन कहानीकारों का। इन्हे कभी नाम से पुकारा गया है तो कभी विदीपण से। असल में इन कहानीकारों ने आधुनिकता की दृष्टि से बाहर-भीतर के वास्तव को पकड़ने, कहने, पेश करने या उजागर करने की कोशिश की है। बस कभी भीतर पर है तो कभी बाहर पर। इसी तरह कहने, पेश करने और उजागर करने में इनका अपना-अपना ढंग है। इनकी आधुनिकता की कभी छोटा हुमा कहा गया है तो कभी पहना हुमा, कभी पाश्चात्य तो कभी भारतीय। इसमें न तो आधुनिकता की पहचान की भाषा है और न ही समय की। इनसे किसी को उठाने-गिराने की, कहानी-परिवार के पालन-पोषण की गंध घानी है। कहानी में कहाँ, किस तरह, कैसे आधुनिकता बोलती है इस घाबाड़ को सुनना है, न कि यह ऐसे क्यों बोलती है और ऐसे क्यों नहीं बोलती। महीपतिह की कहानी गाँव (१९७०) में भीतर के वास्तव को आधुनिकता की दृष्टि से पकड़ने की कोशिश में वह का चेहरा पकड़ में नहीं आता। 'उनके चेहरे पर कुछ नहीं था—न दुविधा, न संकोच, न असमंजस, न मजाज, न ताड़ना—कुछ भी नहीं। उसका चेहरा बीसा ही था जैसा हमेशा रहता है—बड़ा गहरा-सा, बड़ा दूबा-सा, बड़ा भटका-सा।' 'वह एक रपटीली जमीन है जहाँ पैर टिकते ही नहीं।' क्या समकालीन आदमी का चेहरा जिसे उगारा जा रहा है कुन बन गया है या हमें कुन के रूप में तराशा जा रहा है ? बात बीस न घाने से शुरू होती है। यह इसलिए नहीं कि उसकी मौत का दिन निश्चित या अनिश्चित है। वह घरवाले के घर आया है जहाँ सब-कुछ सूना है, कुछ घटता नहीं है। वह घरवाले का दूर से रिश्तेदार भी है। इस रिश्तेदारी का रंग सफेद पानी की तरह होता है जिसमें किसी रंग की धोना जा सक्ता है। एक ही कमरे में वह और घरवाले सोने की कोशिश में हैं, रेडियो चल रहा है जो चँधेरे में सबाद जारी करने का माध्यम बनता है। उसे लगता है कि उस बिस्तर पर कुछ हलचल हो रही है और हलचल सचेतन कहानी का घंटा है। इस घर में कुछ घटने की घासबा में या घटने के इन्तजार में उनका हाथ मच्छरदानों के बाहर होकर लम्बा होता जा रहा है और वाम के बिस्तर पर दायाँ रिश्तेदार लक्ष्मी के बिस्तर पर पहुँच गया है। रात-नर सोने-सोने तरंगों में भी मुतायय भीड़ को महसूस करने के बाद वह जाने की तैयारी करने लगता है। उन घर में

से अकेला है, असामाजिक है, दूसरों से सम्बन्ध स्थापित नहीं कर सकता। मानव का अकेलापन सहरे में है और सम्बन्ध सतही और संयोगवश है। इसी तरह वह बुनियादी तौर पर अकेला है। इस तरह का अकेलापन वैयक्तिक अकेलेपन से भिन्न है। इन कहानियों में अकेलेपन का बोध इतना बुनियादी नहीं है जितना वैयक्तिक है। यह आधुनिकता के पहले दौर का अवशेष है जिसमें मान रोमान्टिक बोध को आँका जा सकता है। इसी तरह इन कहानियों में कथानायक, यदि यह है, अपनी अनुभूति की गोमा में संकुचित हो गया है या सिद्ध गया है। उसे यह लगता है कि वह इस दुनिया में बिना किसी मकसद के भ्रमण गया है। यह तस्वीर का एक पहलू है, आधुनिकता के बोध का एक पहलू है, लेकिन इसका मतलब यह नहीं है कि इसका दूसरा पहलू हो ही नहीं सकता। इनकी गवाही कुछ कहानियों में मिल जाती है जिसका संकेत अपनी जगह दिया जाएगा। आधुनिक लेखन में विचारधारा की भिन्नता है, एक-दूसरे से विरोध भी है। इसलिए आधुनिकता के बोध को एक बाड़े में सीमित करना कहीं तक संगत है। यदि विगत-भाग्य-भनायत में या इतिहास-बोध में टूटने की बात है, स्थिति का स्वीकार है, तो जुड़ने की बात भी कहीं-कहीं मिल जाती है। इस तरह दोनों तरह का तनाव है—जो है और जो हो नहीं सकता, जो है और जो हो नहीं पाता। इसलिए सफ़ेद और पाने दोनों में आधुनिकता का बोध है। इसका संकेत कविता में भुविबोध और श्रीकाम की रचनाओं के माध्यम से दिया गया है, कहानी में भी इसके उदाहरण मिल जाते हैं। अनेक कहानियों का संसार जल-पुण्ड्र गया है, इसमें विगत-विगत का बोध घाँटने को मिलता है। इनमें विवेक और अविवेक में, अयोग्य और विद्योनीयता में टकराहट है। विद्योनीयता के सहार में धूम और बस जाने से तनाव की स्थिति पैदा हो गई है जो कहानी के गूजन के मूल में है। जहाँ तनाव का अभाव है वही अस्तित्व का सरलीकरण है। इन सरलीकरण को उन कहानियों में आँका जा सकता है जिनमें अकेलापन एक धैर्य है, विगत-विगत एक कटि है, हृदय एक रस है, जल एक विश्वास है और अवस्था का विरोध एक गवही गारा है जो जिनका तनही है उनका ही पुण्ड्र है। इन दोनों स्थितियों में आधुनिकता का बोध कम है और आधुनिकता का प्रतिफल अधिक है। बूझाव गिर की कहानी में आधुनिकता का बोध सरली प्रतिमता के गाय उवावर होने की कोशिश में है, और यह इनकी कहानी की कभी-कभी इनका उपपन्न देना है कि कागज में घाँटने से रक्त गी है। इनकी कहानी में दो स्थितियों का अन्तर्भाव है और इसके अन्तर्भाव में गवहाधीन गवाहीधोता की स्थिति को उवावर करने की कोशिश है। अन्त की स्थिति में अन्त दृष्ट हुआ है, अन्तर्भाव अन्तर्भाव का अन्तर्भाव होता जा रहा है, अन्तर्भाव की स्थिति को उवावर की ओर उवावर है। कहानीकार ने दोनों के अन्तर्भाव

को ग्रामने-साधने इस हिदायत के साथ रखा है कि एक की सतर की बात दूसरे की सतर का पाठ किया जाए तो एकात्म संवाद में बदल सकता है। यह कोशिश कहीं तक सफल है। इसका ऐनी दृष्टि से विवेचन भी किया गया है। इसके बारे में यह कहा गया है कि यह एक दुष्टद्वय असफलता है, कहानी इस ढंग को ग्रामने से सहजता जाती है।¹ इसके साथ यदि की बात को जोड़ा गया है कि अगर लेखक निजी कथा-विलय में इसकी रचना करते तो हमने सपनता और सकलता दोनों हाथ लग सकती थी। यह बात अगर मैं न होता तो खुदा होता की तरह है। इस समय सवाल आधुनिकता के बोध का है और यह संवादहीनता को उजागर करने के साथ संवाद को पैदा करने का भी संकेत देता है, टूटने और जुड़ने में तनाव की स्थिति को पेश करता है। इस तरह यह कहानी आधुनिकता के दोनों बाइको से धन्य हो जाती है और आधुनिकता की प्रक्रिया का संकेत देती है। इन कहानी से यह भी साबित हो जाता है कि मात्र आधुनिकता से कहानी टूट नहीं बन सकती। दुष्नाय की सबसे सम्बन्धी कहानी सुखान्त में फँदेती के माध्यम से समकालीन बौद्धिक संसार को आधुनिकता की दृष्टि से उजागर करने की कोशिश है। अपने घटिया परिवेश में राज का घादमी किस तरह कैद है उसे कहने के लिए बड़बड़ाहट की भाषा को अपनाया गया है। इस कहानी का नायक उस ठोस दीवार को तोड़ने में लगा है जिसे लतरनाक दुश्मनों ने बना रखा है। यह दीवार बाहर भी है और भीतर भी है। इस घादमी को अन्दर-ही-अन्दर तोड़ने में अनेक घादमी इस साहित्य में शामिल हैं, लेकिन बाहर से वह अपनी मुसकराहट को लिए हुए हैं। यह राज के घादमी की बातचीत भी है और कामची भी, और बातचीत-कामची के योग से उसकी निमित्तकण भी है और विषमगत भी। इन कहानी के सारे पात्र उसके सफल जीवन की कारियाँ हैं। वह अपने नाश को बड़बड़ाहट के रूप में ही भाँक पाता है। कहानी के अन्त-बोध सुखान्त में घायली है और इससे उबरने की छटपटाहट है। इन दोनों में आधुनिकता का बोध है। कहानी का अन्त इस तरह किया गया है (हो गया नहीं है) — 'मुझे नहीं मालूम था कि अन्त इस तरह होगा' — इतने कण और हवाहीन मुनसान में। सन्नाटे का एक लंबा चिलचिलाता मैदान है, घुसर, दीरान और अन्तहोन। घादमों का एक सरमराता हुमा सन्नाटा सिर्फ याद है। अब सिर्फ एक भद्र-सा बंधेरा पुता होता है। नहीं, वह बंधेरा नहीं होता, वह अपनी ही फूटी भाँक है। उसका देखते रहना है। जो कभी कात्वा हो जाना है और कभी नू और बंधंडर और देन-कणों से चमकता एक चिलचिलाना मैदान बन जाता

है।' इस धर्म में कहानीकार का कवि बनने लगना है, धर्म में ही नहीं कहानी के दौरान भी बनने में परहेज नहीं करना। उस तरह कवि का धर्म देना रचना की दृष्टि से गढ़ी है या गन्तव्य—यह धर्म सत्य है। इनका कहा जा सकता है कि कविता की लय को कहानी पर आरोपित नहीं किया जा सकता, कहानी में वाग्मिना या संवोधन की गुंजाइश होती है, इसे कहानी की मूल कह कर इसे घोना साजभी नहीं है। यह कैद और धँसेरा क्या है? कहानी में सब तरह के पात्र और सम्बन्ध हैं—माँ, पत्नी, भोवा, रावन, दूधे, रामप्रसाद, राम-साग जो मायक के मानना-सोक के अभिन्न धर्म हैं। इनकी भाषा में वह पागलपन का निकार है। इनमें अनिर्माण है, पालाकी है, मरुतना है जो क्या-नायक को घेरे हुए है और इनके घेराव को तोड़ने और मोहर की घादों से लड़ने की कोशिश में कहानी का धर्म काव्यात्मक भाषा में होगा है। क्या इस कहानी में रामकालीन घादमी का चेहरा नहीं उभरता जिस पर तनाव की लकीरें अंकित हैं? क्या इस चेहरे को पहली बार उगारा गया है? क्या मोहन राकेश की कहानी में केन्द्रित व्यक्ति तनाव को उजागर नहीं करता? क्या इसके तनाव में बुनियादी अंतर आ गया है? यदि है तो यह आधुनिकता के अगले दौर का संकेत है और यदि नहीं तो समकालीन आधुनिकता उसी दौर की है। इस कहानी में त्रासदी-कामदी, कहना-विसर्गति का भिलाजुना बोध आधुनिकता के पहले दौर से निकलने और अगले दौर में जाने में छटपटाहट की गवाही देता है, जटिलतर वास्तव को पकड़ने की भी साक्षी देता है। इसलिए दूधनाथ की कहानी ॥ उल्लास की शिक्षायात की जीजी है। डॉ० तिवारी इनकी कहानी उत्सव की, जिसमें लोकतन्त्र की व्यवस्था को एक उपह्म में अंकित करने की कोशिश है, तारीफ करते-करते इस मतीजे पर पहुँचते हैं कि कहानी महसूस हो जाती है और इस पर चिन्तन का कुहासा छा जाता है। दूधनाथ की कहानियाँ बड़ी यई हैं और बहुत अधिक घड़ने से कुछ कहानियाँ बहुत बुरी हैं—मसलन कबन्ध और सुलान्त। इनकी बातचीत यह है कि वे अनुभवों के बीच से कहानी को खूद खड़ा होने नहीं देते। अगर यह सही है तो सरचना की दृष्टि से दूधनाथ की कहानी डॉ० प्रवस्था की दौरान वाली प्रक्रिया से पढ़ने की है, आधुनिकता के उस दौर की है जब कहानीकार को कहानी घड़ने की आवश्यकता महसूस होती थी। असल में डॉ० तिवारी को कुहासे से चिढ़ है और वास्तव इन्हे अपनी जटिलता के बावजूद कुहासे से उका हुआ अलखरता है। इसलिए वह समकालीन कहानी में आधुनिकता को थोड़ा हुआ पाते हैं। इसे थोड़ा गया है, पहना गया या नंगा किया गया है—इसका जवाब कहानी से पाना बेहतर होगा। वह इस दौर के कहानीकारों को

चुन गया मानने है और उस कहानी की अधिक वकालत करने में लग जाते हैं जिनमें हंगामे, जलूम, हड़तालें और नारे हों और कम वकालत उस कहानी की जिनमें बाहर का वास्तव साफ़-साफ़ नजर आ सके। इस अधिक और कम में जो भ्रमपति है या इनकी पक्षधरता में जो आन्तरिक विरोध है—इसका विवेचन संक्षेप रूप में किया जा चुका है।^१ इस समय सवाल कहानी का नहीं, कहानी में आधुनिकता के बोध का है जो समकालीन कहानी में उद्गमर होता है। यह बग, कैसे और किस तरह है—इसकी पहचान के लिए कहानीकारों की रचनाओं से गुजरना आवश्यक है। इन कहानीकारों की कतार इनकी लम्बी है और कहानियों की तादाद इनकी बेनुमार है कि सबका नाम लेना असम्भव है। इनमें देवी-कहानीकार भी हैं और देवता-कहानीकार भी और इनकी सतत-प्रसन्न लेने का कारण मुविद्या है और शायद यह धाँकने के लिए भी है कि इनकी आधुनिकता के बोध में कहीं अन्तर तो नहीं है। निरूपमा सेवती, बीप्ति लखड़ेलवाल, मृदुला पर्मा, मृणाल पांडे, मधिका मोहिनी के नाम कुछ देवी-कहानीकारों के हैं जो हाल में उभरे हैं। एक दस का परिवार देवता-कहानीकारों का है जिनमें निरूपमा सेवती का नाम अगर काट दिया जाए तो नी कहानीकारों में जितेश भादिया, सतीश जमाली, अरविन्द सबसेना, मयुरसिंह, मधि मयूकद, सुदर्शन मारंग, प्रकाश बापम, इत्याहीम शरौफ और असोक अग्रवाल हैं जिन्होंने इनकी कहानियों का संपादन अपने घोषणा-पत्र के साथ किया है।^२ इनका सम्बन्ध कहानी-परिवार से भी है। इनके अलावा कहानीकारों के बीसियों नाम हैं जिनकी रचनाओं में आधुनिकता के बोध की पहचान और परख हो सकती है। इनमें कामनापाथ, इतराइन, विश्वेश्वर, बदीउद्दबमा, बल्लभ सिद्धार्थ, हृषीकेश, मार्कण्डेय सिंह, मनमोहन मडारिया, असोक मयसरिया, मंगलेश डबराल अनेक लेखक हैं जिनकी रचनाओं से कहानी-भंडार घटा पड़ा है लेकिन नाम और भी हो सकते हैं जो छूट सकते हैं और इनकी रचनाओं में आधुनिकता का बोध अधिक गहरे में भी हो सकता है।

११—समकालीन कहानीकारों में निरूपमा सेवती का नाम पुरस्हन होने की वजह से भी उभरा है। इनकी कहानियों की तादाद को गिनना भी गया है—नीग-पैतीस के करीब बताया गया है। यह होनी इस समय इनकी दो कहानियों में आधुनिकता के बोध की पहचान की जायेगी—^३ *दस* और *नीग-पैतीस*।

१. इतीकेश—कहानी (दिसम्बर, १९७०)।

२. दस कहानीकार

३. और कहानी—जनवरी, १९६९

संक्रमण ।^१ इसकी पहली कहानी में प्राधुनिकता का बोध मगर-बोध से बड़ा हुआ है । कहानी की धुरधुर एक दावा में होती है कि मैं भी श्रम में घोर है, श्रम में यड़ा जाता है उनका ही दावा पर रंग बढ़ा जाता है और यह रंग गोपनीयता को गहराया जाता है । इस कहानी में मैं भी कोरियन दूने वाली नहीं है, वह इस भीड़ में विगड़ित है । इस घटना में कहानी की रचना नयी कहानी की प्राधुनिकता के दौर को दर्शित करती है—'घोर मैंने बड़े दूरने दिन से मर-मूर किया कि मैं उस घोर पर नहीं हूँ जहाँ विश्राम अविवशता में कटने लगता है और उसके बट जाने में, कहीं गायब हो जाने में भी थक एक झटके की देर-भर है ।'^२ इस तरह कहानी में नायिका या हीरोइन को भरा जा रहा है । धर्मिक ज्ञान इस ज्ञान पर टूटती है कि मर है तो वह सारे मर को सोचने वाला घोर श्रम में अपनी भावाज की पहचान देने वाला हर नहीं था । इस तरह में भावाजों के घोर में गुरातिन है घोर घोर या भीड़ के स्वीकार में या वस्तुस्थिति के स्वीकार में प्राधुनिकता का बोध है । संक्रमण कहानी में प्राधुनिकता का बोध पुराने दौर का है, मध्य कहानी के दौर का है । क्या देवी-कहानीकार में इस सीमा से बाहर जाने की क्षमता नहीं है ? इस कहानी में उस लेखक के तनाव को रोशन किया गया है जो ओराली ज्ञान-शक्ति के खिलाफ भावाज उठाकर, खोज, घुटन की यातना के बाद इसी जिन्दगी में जुड़ जाता है । इस अवस्था का संकेत उसकी पत्नी देती है जिससे टूटकर या भलग होकर वह फिर उसके जुड़ने के लिए विवश है । इस बीच दूसरी नारी हाथल होती है जो उसके लेखन का संकेत देती है । इन नारी का आत्मघात उसके लेखन का आत्मघात है । इस तिकोण की स्थिति को नाटकीय अन्दाज में कहा गया है । रचनाकार संक्रमण की स्थिति में है । क्या ज्ञान का रचनाकार इसे खोज जीता है—एक घोर जीवन का वैभव है और दूसरी घोर रचना की साधना है । एक को पाकर दूसरे को खोना लाजमी है । इस बीच की अनेक बार कहानी में दोहराया गया है । इन दोनों रास्ते में तालमेल न पहले बैठता था और न ही इस कहानी में बैठ सका है । प्रसाद से लेकर आज तक यह बीच कहानी का विषय बनने की गवाही देती है, लेकिन अन्तर यह है पहले कला-साधना के लिए सुख-साधनों की बलि होती रही है और इस कहानी में ज्ञान-शक्ति के लिए कला की बलि दी गई है । इसलिए कहानी का अन्त कथानायक के दिमाग के पहराने, तिलने की कलम के रुक जाने पर पत्नी के सुगंधित आनिपन में होता है और इसमें व्यवस्था से लिपट जाने का संकेत उजागर होकर नायक के विरोध को नतुस्तक घोर दिशाहीन बना डालता है । इस विडम्बनात्मक स्थिति में प्राधुनिकता का बोध

कहानी—जून १९७० और कहानी—जनवरी १९७१ ।

कहानी जून १९७०—५० ।।। ।

उभरता है। इस कहानी के रचना-विधान की तरह में ग्रंथ की धारा अतिनाटकीयता से इमे थोड़ा बचा भी लेती है पर इसमें प्राधुनिकता अपने दौर को इंगित करती है। नया यह देवी-कहानीकारों की विशेषता है या सीमा है? सीत्ति खण्डेल-घात की कहानी का परिवेश तो सीमित है, लेकिन इस पर लेखिका की पकड़ गहरी है। क्षितिज (१९७१), बह (१९७२) और अन्य कहानियों में वह पति-पत्नी के तड़के-टूटते सम्बन्ध को कहानी का विषय बनाती है। इस पर अनेक कहानियों की रचना हो चुकी है और हो रही है, लेकिन इनकी कहानी में इसे प्रदा करने का अन्दाज समकालीनता को लिए हुए है जो छोटे-छोटे ताजमहल की परम्परा से भिन्न है। पति-पत्नी में सम्बन्ध आज किस तरह तड़ककर टूट रहा है इसे क्षितिज की पुरुषात से झाँका जा सकता है— 'गैंग की सीढ़ियाँ चढ़ते में बेहद थक जाती हैं। जी चाहता है इन्हीं सीढ़ियों पर बंटी रहूँ—सीढ़ियाँ जो बस सीढ़ियाँ होती हैं। जिन पर हम केवल उतरते-चढ़ते हैं, मुझे लगता है जैसे मेरा अस्तित्व मात्र सीढ़ियों-सा है...'। मैं बोरियत से थिरकर अपने मुँह को खुरदरा पाती हूँ। इस बीच जापानी कूल-दान का चटक जाना मैं के चटक जाने का संकेत देकर नयी कहानी के रचना-विधान को इंगित करता है। आज इसमें अगर रोमांटिक बोध तब्रर आने लगे तो इसकी एक वजह यह है कि नयी कहानी में नयी कविता की तरह प्राधुनिकता का यह एक दौर था जिससे कहानी गुजर चुकी है और अब तक पुर्नरने की गवाही दे रही है। रवि या पति के सीटने पर एक-दूसरे पर बार करने की तैयारी शुरू हो जाती है। एक सम्पी भुसकान, एक सूनी दृष्टि, एक ठंडा भुम्बन और मैं इससे ग्रामल होने लगती हूँ। उसे बड़े चाई की बात याद आने लगती है कि पापी एक जैविक आवश्यकता है, बाकी सब बकवास है। इनके सम्बन्ध में जड़ता की स्थिति को एक खास अन्दाज में बयान करने में प्राधुनिकता के पुनर्ने दौर का बोध होता है। मैं रवि से तलाक लेने की सोचती हूँ। रवि नाग है और वह नागिन है जो रति में फुँककारने लगती है। नाग धनीत की बान करते हैं और नागिन मिस चीपरी की। आपस की दूरियों को मिटाने की बजाय दोनों स्वर्ग मिटते जा रहे हैं। रवि से सम्भोग करने के बाद मैं के चेहरे पर न तो तृप्ति की भुसकान है और न ही अतृप्ति की खोज। गरम घासिगनों में टक्की बोरियत का एहसास मैं को अस्तित्व के विषाबाधों में झटकाता है और कहानी का साम्यात्मक अन्त क्षितिज के साथ होता है जहाँ धरती और आकाश कभी मिलते नहीं, मिलते दिवते हैं। इस तरह चाँदनी में नहाए क्षितिज को देखते रहने में प्राधुनिकता का अस्वीकार भनकने लगता है जिससे छुटकारा

१. कहानी : जनवरी, १९७१।

पाने की कोशिश उनकी दूसरी कहानी वह मे नजर आने लगती है। इस कहानी की शुरुआत बड़ के हाथ से होती है जो नीलम की नंगी-गोरी टांग पर सवने-सरबने रुक जाता है। इन दोनों में सम्बन्ध पगला गया है। इसमें वह की नंग-गङ्गा का गङ्गेन है और नीलम उसे नंगा करने पर गुन जाती है। वह की नगीनी मुगलान बरष का काम देती है। उसे बिबाह के रजिस्टर पर दम्पत्य बनाने पड़े है जिन्हें वह बभी भी रद्द कर सकता है। वह दम्पत्य करने में पहले नीलम के रिश्ते को पा चुका होता है और इसके बावजूद उसे छोड़ सकता है। इस तरह कहानीकार ने, युवक-युवती के सम्बन्धों में जो सबदीर्घता रही है इसे उजागर करना चाहा है। वह दोनों सम्मान नहीं चाहते, इनके मतलब फँगता और फँगाना है। यह नैतिक बोध विरोध का परिणाम है जो समाजातीन परिवेश में पनपने लगा है। इसमें आधुनिक का बोध उजागर होता लगता है। वह के मन में एक गोट पड़ चुकी है और यह मोडिपस की गति है। इसके बाद कहानी एक नाटकीय मोड़ लेती है जिससे हम गोट को बिसर दे दिया गया है जो अनाबद्धक है—एक कहानी में दूसरी कहानी का बोध होता लगता है। वह का अस्तित्व को बिसराने की कोशिश में आधुनिकता का बोध छोड़ा हुआ लगता है—यह होश में जाग नहीं पाता, चैन से सो नहीं सकता वह जैसे निरन्तर लड़ता रहता है—हार वह मानता नहीं, जीतना उसे आता नहीं। इस आरोपित अन्त में, जो लुप्त तो जाता है या जिसे सोला गया है आरोपित आधुनिकता के बोध का परिचय मिलता है। क्या देवी-कहानीकार की रचनाओं में आधुनिकता के बोध की यह सीमा है—यह सवाल बना रहता है। क्या मृदुला गर्म और मृणाल पांडे, मधिका मोहिनी या किसी और देवी कहानीकार की रचनाओं में इस सवाल का जवाब पाया जा सकता है? मुकुन्द गर्म की कहानी की राह से गुजर कर लगता है कि यह उपलब्धि की सम्भावना भी रहता है। इनकी दोनों कहानियों में इसकी सम्भावना को झाँका जा सकता है—अवकाश (१९७१) और कितनी कंबे (१९७२)। यह भी लगता है कि नारी के लिए आज के परिवेश में तलाक की समस्या जीवन्त हो चुकी है। अवकाश कहानी में नारी के लिए तलाक एक विवशता बन जाता है, विवश इसलिए कि दो ब्रह्मों की भाँ वनने के बाद वह पति के साथ बिना किसी शर्त के रह नहीं सकती, समीर के साथ उड़ जाना चाहती है। महेश ने उपाय के मे रहने का अवकाश दे रखा है ताकि उसका नया सुमार उठर जाए वह दो साल के अवकाश के लिए सोचती है लेकिन इसे बहती नहीं है। वह जानती है कि तलाक माँगा जा सकता है, अवकाश नहीं। महेश तलाक देने लिए साधारण हो जाता है और अपने जीवन को बेकार समझने लगता है। स्थिति अपने तरह की है। इसे आदि-पुरुष और आदि-नारी में बदलकर कहा

का घन्टन वह के चले जाने में किया गया है। इस अन्त-बोध में कहानी का कथ्य कहानी से बाहर होकर आधुनिकता का बोध कराने लगता है। कितनी कैद कहानी में आदमी और औरत के जटिल सम्बन्धों को उजागर किया गया है। इनमें शरीर की भूख तो होती है, लेकिन क्या यह भतीत की कैदों से मुक्त कर सकती है? इस कहानी में भीना कुछ कैदों से छुटकारा पाने के लिए छटपटा रही है। इसे पेश करने के लिए कैटेसी के माध्यम को अपनाया गया है और इसमें दहशत, संज्ञा, घुटन, अजनबीपन, बोरियत और मौत के इन्तजार का बोध होने लगता है। इस कहानी की संरचना में आधुनिकता का बोध व्याप्त है। इसमें जिस कैटेसी को अपनाया गया है वह मुक्तिबोध की बावली या लोह नहीं है, लिपट है जो नदी के नीचे से जाती है, आधुनिक है। एक युगल नीचे जाने के लिए लोहे के पित्रे में सवार होता है। भीना इस लोहे के कठघरे में मितलाने लगती है। लिपट का खट से ठहर जाना इनके जीवन में संज्ञा भर देता है। इसके बाद मनोज की कामुकता तेज होने लगती है। और भीना की बहवासी जो दोनों के समीप में हाथल होती है। इसको लगता है कि दोनों बूढ़ों की तरह बिल में बन्द हैं। इस खटकी लिपट में धरखा का बोध भी गहराने लगता है। मौत का इन्तजार इसलिए है कि दोनों साढ़े रंगारु घंटे से लिपट में कैद हैं। मरने के दबाव में या मरने से पहले भीना कुछ कहना चाहती है और मनोज के लिए इसे सुनना या न सुनना बेकार हो जाता है। भीना की कहानी अपनी उबाली इतना विस्तार पाने लगती है कि यह लिपट के बाहर पाठक की ओर करने लगती है। भीना के शरीर में विवाह से पहले जोट, दहशत और घुटन को ही जाना था। इस कहानी में भी पति और पत्नी एक आदमी और एक औरत में बदल जाते हैं और लगता है कि कहानीकार का यह दुनियावी बोध है। मौत से पहले थोड़ी-सी जिन्दगी जीने के लिए मनोज भीना की नंगी देह पर टूट पड़ता है और इसके बाद कठघरा सहसा रोशनी से जगमगा उठता है। कैसी परिणति? कैसा पलायन? एक भूचाल आया था जिम्ने लिपट की बोध में सज्जा दिया। अब भीना कैद से ही आजाद नहीं, माल असबाब से भी आजाद है। अगर वह पुरानी यादों से भी आजाद हो सके तो मयी जिन्दगी शुरू कर सकती है। मनोज के मन में यह सवाल बना रहता है—क्या वह भीना की रिछनी जिन्दगी से बरी हो सकता है, क्या वह इस औरत के साथ जी सकता है? इस सवाल में या इस अन्त-बोध में आधुनिकता की प्रविष्टि जारी है। भीना के जीवन की आयरनी यह है कि जब वह अपनी कैद से छुटकारा पाती है तो मरने पति को कैद में छोड़ जाती है। मनोज के जीवन की आयरनी यह है कि जब वह भीना को पा लेता है तो उसे पत्नी के भतीत का भ्रमना लगता है जो उसे एक भूखुरा जिन्स से वंचित कर देने की सम्भावना लिए हुए है। इस

बचने की पूरी कोशिश है। क्या यह सब-कुछ नहीं कहानी नहीं था ? क्या इनकी कहानी में आधुनिकता का बोध उसी दौर का नहीं है ? क्या यह स्थिति महिला कहानीकारों की रचनाओं तक सीमित है या देवता कहानीकारों की कहानी में भी है ?

१२—इस सवाल का जवाब पाने के लिए समकालीन लेखकों की कहानियों से गुजरना आवश्यक जान पड़ता है। एक सुधी आलोचक की समकालीन कहानी के बारे में यह राय है कि आज की जटिलता को कहानीकार पकड़ नहीं पा रहे हैं। इसलिए वह अपनी बात को स्थापित करने के लिए उदाहरणों की सहायता नहीं लेते, हिन्दी के कहानीकारों में प्रश्न के इस पहलू की सजगता हो नहीं है। यदि होती तो होनहार कहानीकारों ने अवश्य कुछ-न-कुछ खोज लिया होता। कहानी उन जटिलताओं और सम्बन्धों को उजागर करने की कोशिश ही नहीं कर रही है। आज जो कहानियाँ लिखी जा रही हैं, वे इस मानी में घबड़ी हो सकती हैं कि पिछले कहानीकारों की खोजों को इन्होंने पकड़ा है और जितना दूर तक उन्हें परिष्कृत किया जा सकता है, किया है। इससे बात भागे नहीं बढ़ती।^१ इस तरह बिना उदाहरणों के यह राय कहानी के बारे में कतवा जान पड़ता है जिसे आसानी से दिया जा सकता है। आलोचक के मन में जटिलता की एक धारणा है जिसे घायद पवित्रम से उधार लिया गया है। यह धारणा नगरीकरण की प्रक्रिया का परिणाम है, नगर-बोध के उभरते-गहरे में होने की परिणति है। इसलिए पाश्चात्य जटिलता के बोध के आधार पर या पाश्चात्य आधुनिकता के आधार पर, जिसमें इस जटिलता का बोध है, हिन्दी-कहानी को परखना कि इसमें इस तरह की जटिलता क्यों नहीं है या आधुनिकता क्यों नहीं है, इसे आरोपित दृष्टि के परिणाम के सिवाय और क्या कहा जा सकता है। इसके हक में एक और शील भी दी जाती है कि आधुनिकता का बोध अन्तर्राष्ट्रीय बनता जा रहा है, बनता जा रहा है लेकिन बना शायद नहीं है। नगरीकरण की प्रक्रिया अलग-अलग देशों-परिवेशों में अलग-अलग स्तर पर है। इसलिए हिन्दी का कहानीकार बैकेट, कामू, जेने आदि के बोध को ओढ़ सकता है, पहन सकता है और तैयार गुदा बपट्टी के युग में आलोचक की इस माँग को समझा तो जा सकता है, लेकिन इसे पूरा किस तरह किया जा सकता है, आधुनिकता इस तरह का वस्त्र नहीं है। क्या समकालीन कहानी की राह से गुजरकर आधुनिकता कैसे और किस तरह है की पहचान करना बेहतर न होगा ? अशोक भट्टवाल ने दस कहानीकारों को, जो कहानी-परिवार^२ के सदस्य हैं, एक अलग पुष्पात के मूल में

१. विपिन कुमार भट्टवाल : आधुनिकता के बहलू—पृ० ११७।

२. दस कहानीकार (१९७१)।

धीमे की कोशिश की है चिनमें त्रिमेय भाटिया, मनीष त्रिपाठी, मधुकर मिश्र, धर्मिन्द्र मन्नेना आदि की कहानियों को शामिल किया है। डॉ० नानक सिंह के साप्ताहिक में इस कहानी को इधर की कहानी : एक घण्टा सुम्पान कहा गया है। इस कहानी के बारे में यह दावा किया गया है कि इसमें उन मरती घादमी का विशेष है जिसका धर्मिन्द्र द्वारा में पनपा रहा है। दूसराप गिर, गिरिगात्र विमोद की कहानी में निजी संगार है, एकदानी गुटकों की कहानी है जिसमें मानसिक विनाश और संघर्ष है, लेकिन इधर की कहानी में सुनामा-पन है, इसमें संघर्ष है जो कहानी की जड़ता को तोड़ता है। अगर यह सही है तो इसमें यह मनीषा निरूपण है कि धार्मिकता एक और दौर में गुजर रही है। इस कहानी के बारे में यह भी दावा किया गया है कि इसमें नानक-मसमापक नहीं है और पान है तो वे नरुमक नहीं हैं। यह कहानी न तो समस्या में मूढ़ पुराती है और न ही जोगम से। इस तरह इधर की कहानी के चेहरे को उजागर किया गया है। इधर-उधर के मुद्दों में आयरनी यह है कि इधर बदलकर उधर हो जाना है, नयी कहानी को नित नयी कहना पड़ता है, धार्मिकता की प्रक्रिया इधर को उधर फेंक देती है या कम के इधर को उधर घेस देती है। त्रिमेय भाटिया की कहानी को इधर की कहा गया है। इनकी तीनों कहानियों में एक ही घादमी है—एक घादमी का शहर (१९७०), ज्ञान शिवगोष्ट की मौत (१९७०) और सामंश (१९७१)—यह घादमी शहर में अपने को प्रकटा और प्रजननी महसूस करने लगता है और यह महसूस करने के लिए या इसे यह महसूस कराने के लिए उसे एक के बाद दूसरी स्थिति से गुजरना पड़ता है। नायपर में भूली पीड़ी सिगरेट का घुर्घा उड़ा रही है, अधिकतर सीटें खाली हैं, लेकिन यह पीड़ी चुपचाप सिगरेटें और चाय पीकर काउंटर पर एक-एक करके अपने-अपने वैसे रखकर सामोरी से बाहर चली जाती है, भयावह सामोरी जो नगर-बोध का परिणाम है। इनकी तटस्थता में को बहला देती है। इसी तरह सड़क पर पेसाब करने वाले की तटस्थता और भीड़ की तटस्थता कम भयावह नहीं है। अब मैं को उस स्थिति का सामना करना पड़ता है जो शहर में आम है—एक कार सड़के को टक्कर मारकर नीचे गिरा देती है, लेकिन कार-चालक और सड़के की तटस्थता स्तब्ध करने वाली है। इस तरह शहर के बीच में के साथ किसी को जुड़ने की भावश्यकता नहीं। एक महिला भी जिससे वह नल के बारे में पूछता है, वह भी इसका जवाब तब दे सकती है जब मैं उसके साथ एक रात गुजारना मंजूर करे, मैं चूँकि एक नौजवान है। इस घादमी की नियति भटकने में है और वह तीनों कहानियों में भटकता है, बेचैन है, तनाव की स्थिति में है—मोहन राकेश के कथानायक की तरह। अब मैं का वास्ता एक पागल से पड़ता

है और कहानी को पढ़ा जा रहा है। यह पागल एक जलूस का संकेत है और पागल इसलिए है कि जलूस में वह धकेला है। इधर की कहानी का मकसद इससे जाहिर होता है कि आज जो एक है वह कल को दो हो जाएगा, आज जो पागल है वह कल दूसरों को पागल बना डालने की संभावना रखता है। अन्तिम सामना में जो अपने सहपाठी से करना पड़ता है जो उसे पहचानता तो है, लेकिन इसे स्वीकार नहीं करना चाहता। इस तरह शहर में सबको खबर मिल गई है कि वे एक-एक हैं। इन कथन के आधार पर इस कहानी को कैटेसी का जामा पहनाया गया है। मैं भी एक और धकेला है। वह भी सब लोगों की तरह अपने दिमाग में कैद है। इस कहानी की तान इस बात पर तोड़ी गई है कि वह पागल को भीष लेता है और खुद रोने लगता है। क्या भीषने से काम नहीं चल सकता था, इधर की कहानी नहीं बन सकती थी, रोना आवश्यक था, इसमें भावुकता का पुट देना लाजमी था ? क्या यह सारिका-परिवार की माँग है ? इस तरह कभी-कभी कहानी-परिवार की दृष्टि कहानी पर हावी हो जाती है। आधुनिकता की प्रक्रिया इन अन्त-बोध में ठप हो जाती है। जान बिगबोटे की मोत कहानी में यह घादमी उसी तरह शहर में धकेला है, पर की हालत बद है और आफिस की बदतर। उसे लगता है कि वह एस्किमों के देश में कैद है जहाँ छह महीने दिन रहता है और उसके बाद छह महीनों तक रात जो बोरियत के बोध को गहराती है। पहली कहानी में मैं बेकार था, इस कहानी में वह मौकरी छोड़कर बेकार हो जाता है, लेकिन अपने लिए माफ़ाद। इन दोनों कहानियों में मैं लावारिम है। पहली कहानी में मैं को निमंत्रण एक घोरत देती है, लेकिन इस कहानी में उसकी मनेतर उसे घेर लेती है और उसके लिए एक उदास बोध बन जाती है। मैं और वह की बातचीत में तटस्थता और भावुकता है, मैं की तटस्थता और वह की भावुकता। वह में प्रशंसा का बोध उमरने लगता है—एक बेकार घादमी से किन तरह सारी हो सकती है। इस तरह दोनों में एक तरह दीवार खड़ी हो जाती है जो आधुनिकता के बोध को लिए हुए है। मैं का सबक की ओर चल देना, जो बहरी पहुँचाने वाली नहीं है, जो उसे भीड़ में अधिक धकेला और बेगाना छोड़ देती है, इस बोध को गहराता है। मैं अपने आलीषन को मरने के लिए अभी भीड़ में घुम हो जाना चाहता है तो कभी सहपाठी के साथ चायघर में चला जाता है। मैं बार-बार यह महसूस करता है कि शहर में सब लोग एक-दूसरे से बटे हुए हैं। उसे झूठ इसलिए बोलना पड़ता है कि इस परिवेश में सब की मानने के लिए लोग तैयार नहीं हैं। आत्मीयता की खोज में मैं की मटकन जारी है। मैं घनबो शहर में लावारिम है—एक सड़क से निवसकर दूसरे सड़क में गिरना उसकी नियति है। अन्त में मैं की मुलाकात एक हिप्पी से होती है और हिप्पी

मे भाषिजुधाना मे होनी है जो मैं को घाबारी का सम्पादी बोध करानी है। प्रथम तीन मन्त्री मायूमी, मीन मायूमी मे उभरने में दृष्टी है—'मे मीनर वृत्तान्त'से नही बर दस जोड़ चुका था घोर में उगरी माय पर निरपुनता हुआ मगाधार गोच रहा था कि वह कैसी बेहूष घाबारी है जिसे हासिल करने के लिए पहले भाषिजुधाना के नये में दूधना पड़ता है।^१ इस तरह दूध-का जुड़ने में भी घाषुनिकता के बोध को घाँटा जा सकता है जो सापद इधर की कहानी की दिशा का संकेत देता है। इस तरह घाषुनिकता का बोध दिशा घोर विदिशा दोनों में उजागर होता है। त्रिनेन्द्र भाटिया की तीसरी कहानी सखा (१९७०) में, जो कहानी-परिवार मे पुष्पुन है, घादमी उसी तरह बेसार, घाबारा है, घकेला है घोर सानी है, लेकिन वह लेनक बनना चाहता है जब कि उसका घागधम उसे मीकरी करने पर मजबूर करना है। मीकरी की तलाश में उसे घजनकी घोर बेगाने गहर में भटकना पड़ता है। इस गहर में एक सड़की का होना भी सादमी है जिसके साथ उसके सम्बन्ध निरिक्त रूप से जुके होते हैं। उगकी बेकारी घोर लेनक की सनक उसे परिवेश मे काट देती है। मैं घाने-घावको निगल घकेला घोर पिङ्गल पाकर देर तक उन मङ्गों पर निरुद्देश्य मदकता है जिन पर सड़कीने उमका साथ दिया था। क्या यह ममकातीन घादमी की नियति है? मैं के भीतर कजमकज जागी है, मैं की साजिश मे वह का हाथ है जो वृष्ण यसदेव की कहानी मेरा बुद्धमन की याद दिशाता है। मैं को लगता है कि वह भीड़ से घिर गया है जिसमें माँ, बाप, इंटरव्यू लेने वाला मैनेजर, मामा, सड़की घोर सब घजनकी शामिल हैं। मैं की परिणति प्राप्ति जाने में होगी, परिवेश से जुड़ने में होगी जो इधर की कहानी में उसी तरह एक रुटि बनने का स्वतंत्रा मोल लेने लगी है जिस तरह उधर की कहानी में परिवेश से टटने की रुटि। यह वास्तव के सरलीकरण का परिणाम है, इसे एकायामी या सजीरी धनाने का मनीजा है। इधर की कहानी के दापरे में सतीश जमाली के कदम तेजी से उठने लगे हैं जिसका अनुमान इस सूची से लगाया जा सकता है—पुल (१९६८), युद्ध (१९६९), घर्षतन्त्र (१९७०), जीव (१९७०), सड़क (१९७०), घोरथी (१९७१), प्रथम पुरुष (१९७१), सत्ताधारी (१९७१), घके-हारे (१९७१), घावाज १९७२)। इनकी कहानी कहानी-परिवार में सीमित न होकर घनेक परिवारों से जुड़ने की गवाही देती है। इसलिए घापद इसमें अधिक खुलापन है। इस समय बात न तो सतीश जमाली की कहानी की है घोर न ही इसकी इधर की कहानी की है जितनी इसमें घाषुनिकता के बोध की है जिसे इन तीन कहानियों मे घाँकना है—पुल, जीव घोर प्रथम पुद्ग। पुल कहानी

१. कहानी नवम्बर, १९७०, पृ० ४६।

में एक पुल महानगर के बीच है, इसका धंग है, एक ऐसे विषय का संकेत है जो गुद को मिटाकर महानगर को बनाता है—बड़ी इमारतें और गयी कालोनियाँ बन रही हैं और इन्हें बनाने वाले मजदूर अपनी म्योपडियों की एक जगह से उगाड़कर नगर के बाहर ले जाते हैं और वहाँ से बिचारी घोर अभावित बनकर इस पुल पर भीग माँगते हैं या इसके नीचे रात काटते हैं। यह पुल बड़े शहर में एक छोटा शहर है जिस पर वह लगातार गुजरता जाता आ रहा है, इतिहास के बोध को पहचानता जाता आ रहा है और इस बिन्दु पर आकर वह ठिठक गया है कि यह पुल ठंडी सड़ियों और गरम मांस का बना हुआ है। यह चाय की सीमेंट का उसी तरह मही बना है जिस तरह लाजमहल संगमरमर का नहीं बना है। इस पुल पर और इस पुल के नीचे समकालीन वास्तव उत लोगों में उजागर होने लगता है जो कैसे-कैसे बतारों में पड़े लगे हैं या मर गए हैं, या सदियों से बेजान पड़े हैं। क्या बता में आधुनिकता के बोध को और लगातार गुजरने में आधुनिकता की प्रक्रिया को आँखा जा सकता है। इस धंस की कहानी से किसी के बाटने की कोशिश में आरोपित बुद्धि कलमने लगती है, इसमें किसी कदर अद्विष्टता की आँखों जटिल वास्तव का मरतीकरण है। कहानी की प्रक्रिया तब क्या बता में टटती है जिसके मूल में प्रजनन की निरन्तरता है। अगर पता होता तो कहानी आधुनिकता के पहले दौर की हो जाती। इनकी अगली कहानी बीच में भी आधुनिकता का बोध नगर-बोध से जुड़ा हुआ है। इस कहानी में मैं छह महीने से बीमार है और डॉक्टर ने उसे सुवह सँभालने का सलाह दे रखा है जिसका मैं पालन करना है। मैं छोटे तबके का है और उसके सँभालने वाले बड़े तबके के हैं, वह अपराधियों की जाफ़ी में रहता है और मैं बँगलों में। इस अन्तर को काफी विस्तार से पेश किया गया है। उम जाफ़ी में एक दूसरा भी है और दोनों एक-दूसरे से पूरी तरह बटे हुए हैं जो नगर-बोध का परिणाम है। शहर में इमान एक जीव बन गया है। इस परिवेष्ट में सब नीकरीवेष्टा है, एक-दूसरे से बचते हैं या डरते हैं। इस तरह की सोच से मैं का मिर बकराने लगता है, लेकिन इसबार के दिन भाई के घर जाकर, खाना खाकर अपने पैसे बचाने में व्यंग्य का स्वर उभरने लगता है और व्यंग्य-बोध में समकालीन वास्तव अपनी एकवाची अलक दे जाता है। प्रथम पुरुष कहानी का अन्त चाँह पड़ा हुआ है, आरोपित है, लेकिन इसमें समकालीन वास्तव इकट्ठा न होकर दोहरा है, अधिक जटिल है। इस कहानी का मैं कारखाने में नीकरी करता है और उसकी मालकिन हर बार फूलों की बात करती है। इस तरह मालकिन को फूलों से जोड़कर उम तबके पर सीठी जुटाकियाँ ली गई हैं। मैं

ने फूलों का होना कभी महसूस तक नहीं किया, उसके बेतन में घोड़ी बड़ीनी उसे घपने परिवेश से काट देती है और वह बिरादरी से बाहर होकर अजनबी और मनहूस महसूस करने लगता है। इसमें आधुनिकता के बोध को भाँकना आसान है। उसकी जिन्दगी से डर भी निकल गया है जिसके बिना जिन्दगी नीरस होने लगती है। शौचालय में जाकर उसकी बदबू में जब वह मालकिन की खुशबू पाने लगता है तो इस व्यंग्य में इसी बोध को भाँका जा सकता है जो जटिल समकालीन वास्तव को काटता है। मैं बदबू में जब पूरी तरह शामिल हो जाता हूँ, हड़तालियों के साथ हो जाता है तो इसमें इधर की कहानी का संकेत मिलने लगता है, लेकिन हड़ताल के दिन मालकिन के घाने की सूचना देकर, बदबू में खुशबू को मिलाकर इसके अन्त को आकस्मिक बनाया गया है। इस घुंघले अन्त में आधुनिकता का बोध भी घुंघलाने लगता है। इसलिए शायद डॉ० तिवारी को इस कहानी के बोध का अन्तराल प्रसरता है, लेकिन गुलाब के फूल का इशारा उस नेता की तरफ है जिसे देश आजादी के बाद पालता रहा है और इसके दाम भी चुकाता रहा है। इसके बाद देश का शौचालय की बदबू से घिर जाना समकालीन स्थिति का संकेत देता है, लेकिन अगर बदलती मानसिकता को भाँकना सरकार है तो अमासी की कहानी आवाज में इसे भाँका जा सकता है। इसमें आधुनिकता के बोध की भी इसके अन्त-बोध में और उस संवाद में गवाही मिलती है जो मिस्टर सिन्हा और मिस्टर सक्सेना में कुछ पता नहीं को लेकर चलता है। यह इधर की कहानी या बदली मानसिकता वाली कहानी या परिवेश से कटकर इससे जुड़ने वाली या जुड़ने की यातना में कहानी की मिशाल है। आधुनिकता के बोध के मूल में नगर-बोध इधर की कहानी में भी है और उधर की कहानी में भी। पुरानी मानसिकता में भी है और बदली या बदल रही मानसिकता में भी। इनका उदाहरण अरविन्द सक्सेना की कहानी इत्यादि में भी मिल जाता है और इब्राहीम सरीफ की कहानी बौद्धिक में भी, गुदरान वारंग की कहानी अग्रप्राप्ति में भी और प्रकाश बाबब की कहानी दूसरी भाषा में भी। इन कहानियों में गहनगरीब जीवन का तनाव भी है और तनाव की यातना भी, परिवेश से कट जाने का बोध भी है और जुड़ जाने की तलाश भी, कोरियन का एहसास भी है और जड़ना का भी, गवाह भी है और भय भी—बरपा का भय और पुत्र का गंवाह। यह इनका इन तरह साक्षात् कराने की यातना से है। इत्यादि कहानी में महानगर की भीड़ है, अजनबीत्व का बोध है। एक घातमी लोक में घिर जाता है और मोहन तेजी से चली जाती है। इनके पृथ्वी की एक कहानी में

यह ठहरकर सास को भी सास ले जाती है। और इन दोनों में अंतर भी नहीं है? इस कहानी में गिरे आदमी को कीचड़ में खोचना बेकार लगता है। इस तरह महानगर में हर आदमी गायब हो जाता है, इसमें जीना-मरना मानी नहीं रखता। इस कहानी में मैं बेटे को स्कूल से जाने के लिए लोकर में सवार है। वह अपने को उन लोगों में सुभार करती है जो खानी जगह भरने के काम आते हैं। इसमें व्यर्थता का बोध उजागर होने लगता है। उसे अपनी नीकरी छोड़ने का फैसला भी गतत लगा है और इस तरह कहानी का अन्त वस्तुस्थिति के स्वीकार में होता है। इब्राहीम शरीफ भी अपनी कहानी बौद्धिक में एक मरते शहर के माध्यम से नगर-बोध और आधुनिकता के बोध को उजागर करते हैं। इस शहर में बौद्धिक उलझ चुका है, फालतू हो गया है। यह शब्द भी लोगों की तरह मर चुका है। इस कहानी में आधुनिकता का तकिदाकलाम यह है—क्या फरक पड़ता है? इस जुमले को बार-बार दोहराया गया है। इसमें कहानीकार के बारे में राय यह है कि वह उतना बढ़िया होगा जितना वह घोड़ेबाज शब्दों का इस्तेमाल कर सकता है? इब्राहीम शरीफ भी कभी-कभी तत्सम भाषा के इस्तेमाल में अपनी शराज्जत दिखाने में उलझ जाते हैं। इस मन्दाह में चल रही कहानी की तान इस सवाल-जवाब में टूटती है—‘कहीं सबिस क्यों नहीं करते?’ इसका दोटूक जवाब माँ-बाप को शांति देने में दिया गया है—‘इन हरामखानों को किसने कहा था कि मुझे पढाएँ।’ इस आक्रोश-भरे जवाब बाद वह चल देता है और मैं की हिम्मत नहीं पड़ती कि वह उसकी तरफ मुड़कर भी देखे। यह इसलिए कि मैं के पास या किसी के पास बेकारी के सवाल का जवाब कहाँ है? कहानी के इस अन्त-बोध में या प्रदन्-बिह्न की निरन्तरता में आधुनिकता के बोध की जिका बा सजता है। इस तरह कहानी में अरसा का मय है जो समकालीन स्थिति में व्याप्त है। इसके बाद बोरियत और नफरत का बोध भी उभरता है। अगर वाली की दृष्टि से कहानी के चयन को तीलना हो तो इनकी कहानी प्रताप (१९७१) अधिक चयनदार है, लेकिन इसमें मैं ऐसी स्थिति से धिर जाना है कि अन्त तक उससे निकल नहीं पाता। मैं एक रिसासा चलाने के लिए बह के और कम्पोज करने वाली दो शरीर खवान सडकियों के घेराव में आकर यह महसूस करने लगता है—‘मेरा शरीर धीरे-धीरे एक टूटे हुए पुल का रूप ग्रहण करता जा रहा है जिस पर गुजरने की हवस में वह धीरे से दो सडकियाँ पत्ता-पत्ता काँपने हुए पाये बड़ रही हैं।’ यह पुल क्या नीरवे का पुल है जिस पर सुपरमैन गुजर जाता है या शोपण का संवेत देता है जो समकालीन परिवेश की उजागर करता

१. कहानी : नवम्बर १९७१, पृ० २७।

है जिसमें एक नेत्र की शक्ति घनिष्ठ है ? इस तरह इसी तरह गीत की कहानी में बार-बार एक युद्धवीर का चरित्र उभरता है जो गमनातीन विमान का प्रिय है और उसमें उड़ने का उमंगे गान चारा ही नहीं है, बेकारी के गवाय का उमंगे गान जनाउ ही नहीं है। इनकी कहानी के बारे में डॉ० निवारी की यह राय है कि यह रणनीति की कमीटी पर पूरी तरह मरी नहीं उभरती। यह शायद इंगित कि वह कहानी में वास्तव को इतना सहीरी बना देने के हक में है कि इसमें किसी तरह का दुहाया और उन्माद न हो। इसमें कहानी अगर घोषणा-पत्र भी बन जाती है तो यह शायद बेहतर है। इसके साथ वह जब वास्तविकता की कहानी को उठाने है तो इसमें घातक का घातक विरोध उभरने लगता है। एक की कहानी पत्रकारिता के लिए बेहतर है और दूसरे की कलात्मक रचना-विधान के लिए। इस समय सवाल यह है प्राथमिकता के बोध का है, कहानी की पत्रकारिता और कलात्मक रचना का नहीं। इसलिए यहाँ इस बहुत में बहुत अधिक सम्मिल नहीं जान पड़ता। मधुकरसिंह की कहानी को भी इसकी कहानी में शामिल किया गया है। यह शायद इसलिए कि इनकी कहानी में पात्र जलूस और हड़ताल की बातें करते हैं, लेकिन यह कौन और किस तरह है, इसमें प्राथमिकता के बोध की धारणा बेहतर है। पूरा सम्पादन की कहानियों को उस दौर की माना गया है जिससे पूरी पीढ़ी गुजर चुकी है। क्या कापुष्य (१९७०) कहानी से यह पीढ़ी गुजर चुकी है ? इस कहानी में पीटर और दीपा के गठबन्धन के माध्यम से रंग-भेद के जिस सवाल को उठाया गया है या लेखकों और प्रध्यापकों का नपुंसकों या कापुष्यों के रूप में जो सकेत दिया गया है उससे यह पीढ़ी गुजर चुकी है। हवाशी में प्रगतीयता का बोध उभरता है और अन्त में व्यंग्य-बोध और दोनों में प्राथमिकता का बोध उजागर होता है। मधुकरसिंह समकालीनता का सामना व्यंग्य का सहारा लेकर करते हैं और व्यंग्य विसंगत स्थिति के लिए एक पैना हथियार है। उसका सपना (१९७२) कहानी में भी बात सपाट व्यंग्य के माध्यम से कही गई है। इसमें अगर व्यंग्य न होता तो कहानी एक प्रसन्नता की कतरन मात्र बनकर रह जाती। एक बेकार इंजीनियर या एक पढ़े-लिखे बेकार प्राधमी की बेकारी का इस व्यक्तिगत स्तर पर करना विसंगत हो गया है, अपने सपने को निजी स्तर पर सच कर दिखाना असंगत हो गया है। मधुकरसिंह की कहानी अगर प्रसन्नता जाया पहनना पसंद करती है तो प्राथमिकता के बोध से इसका सम्बन्ध नहीं है, रचना-विधान से है। इसकी कहानी अगर कलात्मक काट से अपने को काटना पसंद करती है तो क्या किया जा सकता है। यह प्राथमिकता के अगले दौर का परिणाम उसी तरह है जिस तरह कविता सपाट-व्यापारी पर उतरने की गवाही देने लगी है; लेकिन इसके साथ यह जोड़ देना

भी संगत जान पड़ता है कि इस तरह की सपाटबयानों से समकालीन वास्तव को एकाग्रभी और लकीरी बनाया जा रहा है और आधुनिकता का बोध सतह पर तैरने लगता है, गहरे से उतरने से कतराता है।

१२—बंदीउत्खननों की कहानी दुर्घ (१९७२) में वास्तव की जटिलता का भरतीकरण है। यह किला व्यवस्था का उसी तरह संकेत देता है जिस तरह इनके उपन्यास एक चूहे की भीत में केन्द्रीय सचिवालय। इस कहानी में भी आधुनिकता का बोध सतह पर तैरता है। इस किले में सब लोग उनके रंग में उसी तरह रंग जाते हैं जिस तरह सचिवालय में चूहेभार चूहे मारते-मारते खूद चूहे बन जाते हैं। इन दोनों रचनाओं में फौटसी के माध्यम की प्रयोगा गया है, लेकिन इनमें अन्तर घायद इसमें है कि किले की तोड़ने की योजना है और सचिवालय को गिराने की नहीं है। इधर की कहानी में तोड़ने की तोड़ने की मानना से बेहतर माना जाने सपा है, तोड़ने की यातना में कहानी बाज़ी देर ठहर चुकी है। इस कहानी में यदि वास्तव का स्पष्टीकरण है तो यह इधर की कहानी के आन्दोलन का परिणाम है, आन्दोलन चलाने के लिए बहुत कुछ आयज होता है। बंदीउत्खननों की कहानी चौथा ब्राह्मण में समकालीन वास्तव को उसकी जटिलता में पकड़ने की कोशिश है और इस कोशिश में पंचनभ की एक पुरानी कथा को आधार बनाया गया है—तीन ब्राह्मण जो तबि, चाँदी और सोने की आना की पाने के सतोप में अपने अस्तित्व की लो चुके हैं और चौथा ब्राह्मण हीरे की खान की तलाश में भागे जा रहा है, भागे बड़ने की हवस में उसकी भाग-दीड नगर-बोध पर करारा व्याप है। इस बाहर में लोग उलझकर अजनबी हो गए हैं, शोरियत और सचास से बिर गए हैं। इस तरह भाग-दीड और नगर-बोध में आधुनिकता का बोध झलकने लगता है। इधर के कहानीकारों में कामतानाथ की कहानी विवाद का विषय बन गई है, परिदेस से जुड़ने और कटने की दृष्टि से, इसमें पक्षधरता है या नहीं है। एक का मत है कि पक्षधरता की बात पूर्वार्द्ध (१९७०) कहानी में आत्मीय परिदेस में सामने आती है, इसके अन्त-बोध में झलकने लगती है और दूसरे का मत है कि इनकी कहानी में हंगामों और जलूसों से मानसिक लगाव नहीं है, वैयक्तिक बातों से है। इस समय सवाल इनके जुड़ने-कटने का नहीं है, आधुनिकता के बोध का है जिसे दोनों तरह की कहानियों में पाया जा सकता है। न ही इस समय सवाल कहानी की कलात्मक सरास का है जिसका कहानी-बार बायल नहीं है। इस दक्षत अंगडे में पढ़ने के बिना भी आधुनिकता के बोध के सवाल का जबाब कहानी में खोजना बेहतर है। इस कहानी का नायक बाएलाने में काम करने वाला है जिसे आफिस पहुँचने में बार-बार देर हो जाती है। वह हड़नाली है। इसलिए हड़ताल के काम को तरजीह देता है, लेकिन

इस काम के साथ उसे घर की भी देखभाल करनी पड़नी है। इन दोनों कामों पर कहानी में एक-दूसरे के बाढ़ परदा उठाया-निखाया जा रहा है, लेकिन एक काम को दूसरे काम में मिलाने के लिए वह अपने घर में बैठते रहता है। घर में माँ की हाजिर गजब होती जा रही है और बेटा दिगड़ना जा रहा है, गाना भी हाराम हो रहा है। बहू अपनी घर इस काम का राज बाहिर नहीं होने देगा। उसके कहानी के अन्त में बानी विमरारक माना जाने में यह राज कहानी के बाहर हो जाता है—गम और भी है माना जाने के निवा और वह अपने परिवार से निरन्तर बाहर के परिवार से जुड़ने की यातना में है और इस यातना में आधुनिकता का बोध इंगित होने लगता है। इमरान की कहानी की तरह कामतानाथ की कहानी में यातना का अभाव नहीं है, वह बाह्य कितनी सफाई क्यों न हो। इसलिए इनकी अन्य कहानियों में पिता, माँ, पत्नी, बच्चा आते हैं जिनके साथ नायक का गहरा नाता है, जिसमें छुटकारा पाने की यातना में वह कभी अजनबीयन में पिर जाता है, तो कभी बोधित से। इस तरह बाहर-भीतर के तनाव में वह बाहर के वास्तव से जुड़ने की यातना में है। कामतानाथ की कहानी में आधुनिकता का बोध बाहर-भीतर के तनाव की यातना में उभरता है। इन दिनों नव-नेशन को लेकर कहानी के राज-नीतिक होने के तनाव को उठाया जा रहा है। एक तरफ वह आवाज सुने की मिलती है कि कहानी में राजनीति तो घा गहरी है, लेकिन कहानी राज-नीतिक नहीं हो सकती और दूसरी तरफ इस बारे को बुलन्द किया जा रहा है कि कहानी का राजनीति से जुड़ना एक आवश्यकता है, कहानी चाहे भाई में जाए और कहानी से अतन्त्र कलात्मक तराश से है जिसे कहानीकारों का एक हल नकारता है। एक तीसरी स्थिति भी हो सकती है कि साँप भी मर जाए और लाठी भी न टूटे, कहानी में राजनीति का समावेश भी हो जाए और कहानी की कलात्मक तराश भी बनी रहे। बल्लम सिद्धार्थ की कहानी महापुरुषों की वापसी (१९६६) तीसरी स्थिति का संकेत दे जाती है। इसमें सरकार की नीतियों से गहरा और तीखा असंतोष है। बात जितने की छँटनी से शुरू होती है जो पारिवारिक सम्बन्धों में तनाव की स्थिति पैदा कर देता है। इन सम्बन्धों के टूटने में जितने अकेला पड़ जाता है, परिवेश से कट जाता है जितने आधुनिकता का बोध गहराने लगता है। घर के सब लोग उससे उदासीन हो जाते हैं, वह बेकार है। एक अकेली माँ है जो कुछ न समझकर उसके लिए कुछ करना चाहती है, लेकिन उसे लगता है कि बेटा उजापर के भयंकर जवड़ों में जा रहा है। जितने का घर बिखर चुका है और परिवार के सदस्य एक-दूसरे से बेखबर और बेपरवाह है—सुधा, सुमति, महेश और जितने। इसके मूल में सामाजिक और राजनीतिक विधान है। यह सही है कि कहानी किनी विरोध

बिन्दु पर टिकती नहीं है। इसमें पहला संकेत यह मिलना है कि पूरे दृष्टि को बदले बिना किसी भी चीज के मानी नहीं है और दूसरा महापुरुषों की वापसी में है जिसका नाम ले-लेकर लोगों की आँखों में धूल डाली जाती है। समकालीन परिवेश में झंझरा है, बीमार शहर किसी पड़व्य का इन्तजार कर रहा है। कहानी के अन्त में घर के लोग एक-दूसरे का चेहरा पढ़ने की कोशिश में भुजरिमो की तरह खड़े हैं। उनके चेहरों पर एक अजीब तरह का आलीपन उमर आता है।^१ इस अन्त में आधुनिकता का बोध गहराने लगता है। बलराम सिद्धार्थ की कहानी अन्ध घरवाले (१९७०) में आधुनिकता का बोध अधिक गहरे में है जो ममी के इस तरह को इन्तजार में मसीही घोरित्त को उपाड़ता है—‘हर समय ममी की छाँवों में कोई-न-कोई प्रतीक्षा भाँकती रहती है। सुबह उठते ही चाय बनाने की, फिर डेढ़ी के उठने की, अर्धन भोजने वाली मेहरी के आने की, दूध वाले की, घोड़ी की, किसी के यहाँ जाने की, या किसी के आने की, रात को दृष्टि और सुदीप के सोने की, डेढ़ी के सोटने की और अन्त में खुद के सोते-सोते सुबह होने की।’^२ इस तरह ममी रीत चुकी है और खुद के लिए उनके पास कुछ नहीं है। यह कहानी ममी की बड़ी लड़की शुधि की उबानी है जो पिता की अनुमति के बिना किसी नौजवान के साथ चली जाती है और सोटने पर अपने घर में बेगाना महसूस करती है, सबके साथ उसके रिश्ते उबाने वाले हो जाते हैं। उसे अपना सोटना उताना ही बेकार लगता है जितना न सोटना। शुधि का पति उससे सलाह होने वाला है। इस बीच सुनील का प्रसंग स्थिति को जटिल और रोमांटिक बना देता है। सुनील के इन्तजार में, लेकिन कब तक के इन्तजार में कहानी का अन्त कहानी के बाहर होकर आधुनिकता के बोध को उजागर करता है। क्या हम तरह अन्त के खलने में आधुनिकता के पुराने दौर का संकेत नहीं मिलता? इसी तरह पुष्पीराज मोगा की कहानी दिशाहीन (१९७१) में क्या इस दौर की आधुनिकता का संकेत नहीं मिलता? इसे इधर की कहानी में शामिल करने से परहेज तो इसलिए किया जा सकता है कि इसमें बात दिशा-हीनता की है और इधर की कहानी को दिशा का बोध हो चुका है, लेकिन इसे आधुनिकता से संबंधित करना आरोपित दृष्टि का परिणाम होगा। इस कहानी का बीचा पुराना है, बीना-राकेस-शान्ति के तिकोन का, लेकिन यह इतना सीधा नहीं है। इसमें कथ्य इतना गौण है कि इसे संवेदनाओं की कहानी कहा गया है। क्या जैनेन्द्र की कहानी संवेदनाओं की कहानी नहीं है? क्या मोना का चेहरा एक टूटने वाली नायिका का चेहरा नहीं है? यह ठीक है कि नायिका

१. सरिता—दिसम्बर १९६६—पृ० ६७।
 २. कहानी—मार्च १९७०—पृ० २४।

का साहित्य रीत रहा है । काा जैनेन्द्र की कहानी में नायिका का अन्धियारा होने वाला नहीं है ? यह कहानी घाने घान-बोध में हमने हटकर है—मीना मीन की बीन-बोली मोनियाँ मुँह में उठाकर सोने लगी है कि उन्ने यह गया किमकी बी है—घाने की, राकेज की या मीना बेटी की जो दो नौ मीन दूरी पर पड़ने गई है । घानिरी मगर में घाने घर्मगुप्तन की घानमान का जिम्मेवार ठहराकर यह फानून में जनी बतियों के चुक जाने के साथ चुक जाती है । इस तरह चुक जाने का संकेत मयी कहानी के घानाव की या इस घोर की घानुनिकता की गवाही देता है । मंगलेश डबराल की कहानी घाया हुआ आदमी (१९६६) इसके घाने घोर का परिचय देती है । इसमें घादमी कुछ माणों के बाद उग घोरत को मिलने जाना है जिमके यही उमकी घर्षण सन्तान है । उमका मारा इरादा उमके घर में बाहर होने की हालत में उनके इरादर के दौरान बदल जाना है । वह महसूस करता है कि इस घानरान में, घानी कापरता के बाद घाना बेहरा दिमाने की बात बेकार है । इस कहानी के बारे में एक घालोषक को यह शिकायत है कि घर्षण सन्तान की ऐसी सहज स्वीकृति समाज में कहीं मिलती है । इसका मतलब यह हुआ कि कहानी का वास्तव बाहर के वास्तव से मेल नहीं खाता । इसलिए यह विश्वास के योग्य नहीं है । यह शिकायत घारोपित दृष्टि का परिणाम ही कही जा सकती है । यह आवश्यक नहीं है कि रचना का संसार बाहर के संसार के अनुकूल हो । इस तरह तो कलम कहानी भी यकीन के काबिल नहीं है । इस घोरत की घादमी से बच्चा पाने की चाह भी कहानी का वास्तव है जो अटिलतर होने की गवाही देता है, जो विकसित मगर-बोध घोर घाघुनिकता के बोध का परिणाम है । इस घादमी में अपनी गैर जिम्मेवारी का पूरा एहसास है । वह रेखा के कमरे में नहीं जाता, उसकी पड़ोसिन के कमरे में दाखिल होता है जो रेखा के माध्यम से इस आदमी को जानती है । वह दो घंटे तक इन्तजार करता है और इस बीच उसकी मानसिक स्थिति इतनी उलझ जाती है कि वह रेखा को बिना मिले लौट आता है—रेखा का सलीके से सजा कमरा उसके इरादे को इसलिए, बदल जाता है कि उसका वहाँ होना ही गड़बड़ी मचा सकता है । इस घान-बोध के साथ कहानी में घाघुनिकता का बोध घोर गहराने लगता है—'वह आवश्यक था कि शहर का मौसम अच्छा है और शायद बीजें भी सस्ती होंगी और रेखा तथा (उसकी-मेरी) बच्ची दोनों यहाँ माराम से रह सकेंगी ।' इस तरह मंगलेश डबराल की कहानी समकालीन वास्तव के एक पहलू को उजागर कर घादमी घोरत में एक नये सम्बन्ध की तलाश का संकेत देती है । घाया हुआ आदमी

घोर गया हुआ आदमी में तनाव कहानी के घराउल को भी उठा देता है। इस तरह आधुनिकता की दृष्टि से कहानी को दशकों में बढ़िना कितना गलत और खतरनाक साबित हो सकता है—कहानी की इस सच्ची दास्तान से यह बात साफ हो जाती है। छोटे दशक में पाँचवें दशक की घोर पाँचवें दशक में छोटे दशक की कहानी निखो जाती रही है। इसी तरह छोटे दशक में सातवें दशक की घोर सातवें दशक में छोटे दशक की कहानी की रचना होनी रही है। आधुनिकता की दृष्टि से चौथे दशक की कहानी कथन (१९३६) भाग की कहानी लगती है। यही सही है कि कहानी में आधुनिकता के एक से अधिक दौरों की गवाही मिलती है, लेकिन दशकों में कहानी को विभाजित करने की कोशिश संतुलता पैदा करने में सफल हो सकी है। इसी तरह अविश्रांत कहानियों में यदि एकरस, आधुनिकता और नगर-बोध है तो यह शायद इसके उपलब्धि में होने का परिणाम है या शायद संश्रुति, कुच्छ, अजनबीपन, अकेलेपन आदि के रस्मी होने का, या शायद आधुनिकता का चिन्तन के स्तर पर होने का। इसकी कहानी इससे छुटकारा पाने की यातना में भी है, तनाव की स्थिति में भी है। विवेकेश्वर की कहानी लाक्षागृह (१९७०) घिरे हुए उन आदमी की कहानी है जिसे आदमी ने धोखा दिया है। इसका सकेत इनकी गोह (१९६९) कहानी में भी मिल जाता है। लाक्षागृह में भाग की सपटें और घुमा समकालीन आदमी का दम घोटने वाले हैं। इसमें कभी मजबूती दगो की भाग है तो कभी काले-गोरे रंगों की। आदमी इस परिवेश से निकलने की यातना में है और वह भागता जाता जा रहा है। कहानी के अन्त में वह एक तोहरे का स्तन बन जाता है जो पथक रहा है, जिसे भाग भ्रम नहीं कर सकती। उसके निरन्तर पथकने में इतिहास का बोध उजागर होने लगता है और इसमें आधुनिकता का बोध निखरने लगता है। इस कहानी में फँदेसी का विधान घपनाने से इसके स्तर को उठाने की कोशिश है और इस कोशिश में कहानी अगल भीलने लगती है, बाजाल होने की साक्षी देने लगती है तो यह शायद अथर्वहरे पाठकों की सुविधा के लिए है। दुबिकेश की कहानी अस्वाभाविक और अरकेस्टरा (१९६९) में अगर वास्तव उत्तम हुआ है और सम्बन्धों में संगति नजर नहीं आती तो यह समकालीन वास्तव के अटिल होने का परिणाम है जो आधुनिकता के एक पहलू को उजागर करता है। इसे चाहे इसकी कहानी में शामिल करने से सकोप तो हो सकता है, लेकिन इसमें आधुनिकता के बोध से इन्कार करना आरोपित दृष्टि का परिणाम ही होगा। इस कहानी में मोफेयला न करने में तनाव की यातना है जिसे इनकी अस्वाभाविक कहानी में भाँटा जा सकता है। इन दोनों में स्थितियाँ अलग-अलग हैं, लेकिन फैसला न देने की स्थिति समान है। इस कहानीकार से अगर यह शिकायत की जाती है कि इनकी कहानी में छाना

सगाकर, असमंजस की स्थिति से निवृत्त कर किसी फँसते पर पापों को क्यों नहीं पहुँचाया जाता तो यह कहाँ तक संगत है। क्या समवालीन वास्तव का यह एक पहलू नहीं है? क्या यह स्थिति आज भी भारक नहीं है? क्या आज भी यह आदमी को कुठित नहीं करती? क्या इस तरह का वापुस्व गायब हो गया है? अगर नहीं तो तनाव की यातना से गुजरने में भी आधुनिकता का बोध उजागर हो सकता है। इसी तरह भवधनारायण सिंह की कहानी घोरोस्त (१९७०) एक अस्वाम्य स्थिति को पेश करने में समकालीन वास्तव के एक विह्वल पहलू को पेश करती है—दो आदमियों में समलिंगी रति के बोध को जो एकतरफा है। इसे एक आदमी की आँखों से काटने में इंगित किया गया है। सिद्धेश की कहानी अगर कहानीकार पाठक के लिए है, आम पाठक के लिए नहीं है तो इससे आशय यह है कि इसमें वास्तव का उलभाव उस नगर-बोध का परिणाम है जहाँ पात्र नामहीन हो चुके हैं और इनकी नामहीनता में आधुनिकता का बोध उभरता हुआ है। कहानियाँ और कहानीकार और भी जिनमें आधुनिकता का बोध अपनी विविधता को लिए हुए है और विविधता कभी परिवेश से कट जाने के अकेलेपन, अजनबीपन में है तो कभी इससे जुड़ने की यातना में है, कभी मानव-स्थिति की असंगति और मानव-नियति की विसंगति में है तो कभी इससे उबरने के तनाव में और छटपटाहट में है। आधुनिकता की चुनौती ने केवल वास्तव के बारे में सोचने को बड़ाला है, इसे बहने के डंग को भी बड़ाला है। इस सम्बन्ध में अनेक सवालों का उठ खड़ा होना लाजमी है। वास्तव क्या है? कहानी में चित्रित क्या है? क्या-मक क्या है? कहानी में देश-काल का बोध क्या है? आज इन्सान की स्थिति क्या है, उसकी नियति क्या है? उत्तक उद्देश्य क्या है? क्या यह है भी या नहीं है? व्यक्ति का परिवेश से सम्बन्ध क्या है? उसे क्या करना है, क्या होना है, क्या वह कर सकता है या नहीं, हो सकता है या नहीं? क्या इतिहास-बोध से अनापन की दिशा का संकेत मिल सकता है या नहीं? क्या इतिहास-बोध है भी या नहीं? क्या विगत-मापन-अनापन निरापनता का बोध है या अनिरण्यता का? क्या वे एक-दूसरे से जुड़े हुए हैं या कटे हुए हैं? इस तरह के अनेक सवाल क्या-गादित्य के बारे में उठ रहे हैं, लेकिन हिन्दी कहानी में तो चित्रित की हस्ती अभी सगरे में है, बड़ आड़े दिना नामहीन होना आ रहा है। बड़ सही है कि समवालीन कहानी नगर-बोध को लिए हुए है जिसमें आधुनिकता का बोध जुड़ा हुआ है। इसी तरह अस्वामीयता का बोध भी एक देश तक सीमित न होकर सब देशों में गहराने लगा है और

यह भी औद्योगीकरण की प्रक्रिया से जुड़ा हुआ है। इसकी शुरुआत के बारे में भी एक मत नहीं है। उसरी तरफ़ दूसरा किया जा चुका है। यह भी साफ़ हो जाता है कि आधुनिकता एक से अधिक धोरों से गुज़री है। हिन्दी-कहानी की इस सच्ची दास्तान से यह संकेत मिलता है कि इसके पहले दौर में इन्सान इतना उर्द्वेगहीन नहीं था जितना वह व्यक्ति के तौर पर अपने परिवेश से बंदा हुआ था, नये सम्बन्धों की तलाश में था, इससे नये स्तर पर जुड़ने की याचना में था। अब वह अजनबी और बेगाना हो गया लगता है और इसका बोध गहरे में छेड़ने लगता है। इसे आधुनिकता की प्रक्रिया का अग्रता दौर कहना इसलिए असंगत न होगा कि आधुनिकता का बोध जो नगरीकरण की प्रक्रिया से जुड़ा हुआ है, स्थिति में पड़ने से इन्कार करता है, आधुनिकवाद के साथे में डलने से परहेज़ करता है। नगरीकरण की भी प्रक्रिया थोड़ा तेज़ होने लगती है, कस्बा नगर में और नगर महानगर में बदलने लगता है। समकालीन कहानी में यह भी लगता है कि आधुनिकता के दोनों दौर चल रहे हैं। यह फँस के कभी उधर है तो कभी उधर और कभी आधुनिकता की आँधी लौघने से रह भी जाती है। आज छोटी-बड़ी पत्रिकाओं में कहानी के कहानीपत्र को चायम रखने के लिए मारा भी लगाया जा रहा है। क्या कहीं कहानी के अन्त होने का सतरा पैदा हो गया है? क्या अंधेरे में चील ने इतना डर पैदा कर दिया है? क्या यह चील कहानीकारों की पुकार बन रही है? कहानीकार अगर संकेतों की भाषा से छूटकरा पाना चाहता तो उसे कौन रोक सकता है। कविता अगर बिम्बों का बोला उतारकर नया होना चाहती है तो उसकी राह में कौन बाधा डाल सकता है। वास्तव को कहने के डंग हमेशा बदलते रहे हैं और बदलते रहेंगे। आज कहानी लाग-लपेट को छोटकर वास्तव को सीधे पकड़ना चाहती है तो इसमें भी आधुनिकता की चुनौती है। इस सपाटबयानी में अगर व्यंग्य की धार तीखी हो रही है और आवरणों की धार पैनी हो रही है तो यह भी इस चुनौती का परिणाम है। इसी तरह आधुनिकता के बोध ने केवल कहानी के पुराने ढाँचे को नहीं तोड़ा है, इसकी संरचना को भी षण्ण है, इसके अन्त-बोध को भी बदल जाता है। आधुनिकता की चुनौती से पहले, पूर की रात और कफ़म से पहले कहानी का अन्त बन्द हुआ करता था, इसका समापन हुआ करता था, इसका अर्थ और इति होती थी, लेकिन आधुनिकता की चुनौती ने इसके अन्त को धीरे-धीरे खुलने पर मजबूर कर दिया और धीरे-धीरे इसलिए कि कड़ि धीरे-धीरे भरती है। इसके बाद अन्त अन्तहीन होने की भी गवाही देने लगता है। इसी तरह कथा-साहित्य के बारे में आधुनिकता की चुनौती ने उपल-पुषल पैदा कर दी है। इसका नतीजा क्या निकलेगा या कहानी की भावी दिशा क्या होगी—इसका जवाब आधुनिकवादी ही दे सकता है,

भारतेंगा और लूकाच ने अपनी-अपनी दृष्टि से इसे दिया भी है । हर मातोचक्र
एक से सहमत और दूसरे से असहमत हो सकता है, लेकिन इनमें सह-अस्तित्व
की स्थिति कायम रह सकती है या नहीं —यह भी एक बेबीदा सवाल है ।

आधुनिकता और उपन्यास

१—इस विषय पर बात करने से पहले दो-तीन बातों को साफ करना आवश्यक जान पड़ता है। प्राधुनिकता क्या है या उपन्यास में यह क्या, कैसे, किस तरह है—पढ़ना सवाल खड़ा हो जाता है। प्राधुनिकता उपन्यास के बाहर भी हो सकती है, साहित्य के बाहर भी हो सकती है। यह एक जीवन-बोध है जिसमें प्रत्यक्ष भी निरन्तरता है, मध्यकालीन और रोमांटिक बोध का प्रतीकार है। इसके साथ जुड़ा हुआ दूसरा सवाल यह है कि क्या यह मूल्य है या प्रक्रिया। इतना साफ हो चुका है कि यह एक प्रक्रिया है और इस प्रक्रिया में स्वीकृत मूल्य प्रतीकृत हो जाने की गवाही देकर, फिर स्थापित होकर विस्थापित हो जाते रहे हैं। इसलिए इसे मूल्यमयता या मूल्यहीनता में भाँकना भी असंगत जान पड़ता रहा है। एक और सवाल प्राधुनिकता के बारे में उठाया गया है कि क्या वादचार्य बनाम भारतीय प्राधुनिकता में किसी मौलिक अन्तर की भाँकना सही है? यह ठीक है वादचार्य प्राधुनिकता के आधार पर भारतीय प्राधुनिकता की पहचान साधद आरोपित होने की गवाही दे सकती है—कामू की प्राधुनिकता के आधार पर या बापस की प्राधुनिकता की दृष्टि से हिन्दी उपन्यास में प्राधुनिकता की पहचान और परख करना संगत नहीं जान पड़ता। यदि प्राधुनिकता एक प्रक्रिया है तो इसके एक से अधिक दौर हो सकते हैं जिनसे यह गुजर चुकी है या गुजर रही है। हिन्दी उपन्यास में और समकालीन हिन्दी उपन्यास में इसे किस तरह पहचाना जाए या किस कसीदी पर इसे परखा जाए? इस पर महाराष्ट्र के पश्चिम में किया गया है और किया जा रहा है। यह बिस्मल कभी उपन्यास में कभी अन्त के बोध को लेकर है तो कभी वास्तव की पहचान को लेकर, कभी उपन्यास की विधा को लेकर है तो कभी कला की प्रमाणावलीकरण की समस्या को लेकर, कभी सम्बोधन या वाग्मिता की समस्या को लेकर है तो कभी चरित्र-चित्रण की समस्या को लेकर, कभी काल की समस्या को लेकर है तो कभी देश की समस्या को लेकर। इस तरह का चिन्तन विवेक के उपन्यास को आधार बनाकर किया गया है जिसका इतिहास सम्बन्ध है और जिसकी परम्परा सम्पन्न है। हिन्दी-उपन्यास का इतिहास इतना सम्बन्ध नहीं है और न ही इसकी परम्परा इतनी सम्पन्न है। इसलिए प्राधुनिकता का बोध इसमें पश्चिम के आधार पर संलग्नता इतना संपन्न नहीं जान पड़ता और इतना इसलिए कि प्राधुनिकता का बोध नगरीकरण की प्रक्रिया से भी जुड़ा हुआ है और उपन्यास की विधा किसी विशेष देश या विशेष भाषा तक सीमित न होकर सब देशों और भाषाओं की हो रही है। इसी तरह नगरीकरण की प्रक्रिया भी सब देशों में जारी है।

२—यदि हिन्दी-उपन्यास पर सरसरी नज़र भी डाली जाए तो लगता है कि प्राधुनिकता के बोध की शुद्धता बोधन (१८३४-३६) से मानी जा सकती

है। आज का हिन्दी-उपन्यास में इसका संकेत दिया गया है।' इस उपन्यास में लेखक ने अपनी परम्परा को तोड़ा है, इसके अन्त को खुला छोड़ दिया है, इसका अन्त उपन्यास के बाहर हो जाता है। इसका अन्त इनके पहले उपन्यासों की तरह बन्द न होकर खुलने की गवाही देने लगता है, इसमें समस्या का समाधान नहीं दिया गया है। इसके अन्त में होरी को धरापायी होने की स्थिति में, दातादीन को गामने सड़ा होने की स्थिति में और धनिया को पछाड़ साकर गिरने की स्थिति में छोड़कर इसके अन्त को खुला छोड़ दिया गया है जो आधुनिकता की चुनौती का परिणाम है। उपन्यासकार की पुरानी भावना टूट चुकी है; इसलिए गोदान होरी का गोदान न होकर प्रेमचन्द की आधुनिक-निकेतनवादी भावना का भी गोदान है। इसमें हिन्दी-उपन्यास आधुनिकता की दृष्टि से नया मोड़ उसी तरह सेता है जिस तरह पूस की रात, कलन कहानी में और निराला का 'कुकुरमुत्ता' (१९४१) कविता में नया मोड़ लेते हैं। यह सही है कि कुकुरमुत्ता से पहले भी निराला कुछ कविताओं की रचना कर चुके थे जिनमें आधुनिकता का बोध है; लेकिन इस कविता के साम यह जोड़ देना शायद असंगत न हो कि पहल करने का महत्व शोध की दृष्टि से जितना हो सकता है उतना शायद पहचान की दृष्टि से नहीं। आधुनिकता की चुनौती का एक परिणाम यह निकला है कि पहले इसमें अनुभूति बन्द हुआ करती थी, अन्त लाजमी अन्त न होकर केवल लाजमी हुआ करता था, समाप्त एक रुढ़ि थी जिसे तोड़ा गया है। यह आधुनिकता की चुनौती का नया मोड़ है जो उपन्यास ने लिया है। यह मोड़ केवल परम्परा का अस्वीकार ही नहीं था, अनुभूति के अन्त का भी अस्वीकार था। इन शब्दों से काफ़ी खेला गया है और हिन्दी-उपन्यास के बारे में इससे थोड़ा और खेला जाए तो असंगत न होगा। इस मोड़ के बाद जब आधुनिकता की प्रक्रिया कुछ तेज़ होने लगती है तो इति एक बार एक और अर्थ बन जाती है, इति उपन्यास के बाहर निकलने की गवाही देने लगती है। उपन्यासकार के लिए अन्तिम बात करना इसलिए कठिन हो जाता है कि जीवन-वास्तव जटिल होने की गवाही देने लगता है और वास्तव की जटिलता को उजागर करने के लिए पुराने कठघरों को तोड़ना पड़ता है, वह चाहे वस्तु का हो या शिल्प का। इस तरह के उपन्यास में अनुभूति का खुल जाना या अन्त का खुल जाना केवल धार्मिकों को नहीं, पाठकों को भी इसका सामना करने के लिए बाध्य करता है। इस बात की तुलना भी इसलिए आवश्यक है कि बान शायद थोड़ा साफ़ हो सके। अनुभूति जब खुलने लगती है तो उपन्यास की संरचना एक प्रक्रिया के रूप में होती है, घाने की गति होती है, अनुभूति का अन्त लाजमी नहीं होना, इसका समापन आवश्यक नहीं होता, इसे सचेतना

नहीं होता। यह तो सब जानते हैं कि उपन्यास वास्तव दिखाता है, उजागर करता है या गहना है। यह वास्तव को किस तरह पकड़ता या रहता है— इसे आँकना पड़ता है। क्या इस वास्तव या अनुभूति के कुछ मानी भी होते हैं? क्या स्वयं वास्तव या अनुभूति इसके मानी हैं। इन सवालों में आधुनिकता का बोध है जिसने उपन्यास की संरचना को बदला है। यदि इनकी गुरुभात गोदान (१९३४-१९३६) से होती है जिसमें लेखक ने स्वयं बन्द अनुभूति की परम्परा को तोड़ा है तो इसकी गवाही अज्ञेय के लेखक, एक जीवनी (१९४१-४४) में भी मिल जाती है। इसमें सहज जीवन का जो निरूपण किया गया है उसका घोर विरोध सायद इसलिए किया गया था कि इसमें सहित्त से रति की बात युग-बोध के अनुरूप नहीं थी, उस समय के पाठक की संवेदना को गहरी ठेस लगती थी। क्या इसमें सारेंस वाली सहज-जीवन दृष्टि है?— यह असंगत सवाल है; लेकिन यह सही है कि यह आधुनिकता की प्रक्रिया का परिणाम है जो थोड़ा और पकड़ने लगती है, लेखक की संवेदना के गहरे में घँसने लगती है।

३—एक और सवाल जो उठाया जा सकता है वह समकालीन उपन्यास का है। इसे सुविधा की दृष्टि से १९६० के बाद का माना जा सकता है। इसमें आधुनिकता का बोध गहराने लगता है। यहाँ यह जोड़ देना आवश्यक है कि आधुनिकता से न तो उपन्यास रूढ़ि के तौर पर बनता है और न ही बिगड़ता है। आज आधुनिकता इसे अतिरिक्त महत्त्व तो दे गायी है, इसे रूढ़ि नहीं बना सकती। इसलिए जिन उपन्यासों को लिया जाएगा इनका रूढ़ि होना साबित नहीं है और जिन्हें नहीं लिया जा सकेगा इनका रूढ़ि होना संभव है। उदाहरण के लिए अज्ञेय का अपने-अपने अन्नबो (१९६१) घोर मोहन राकेश का न आने वाला बल (१९६८) सायद उपन्यास बनने में रह जाते हैं; लेकिन इनमें आधुनिकता का बोध असंभव है। इन उपन्यासों में, जो १९६० के बाद हैं, जिन्हें सुविधा की दृष्टि से समकालीन कहा गया है, आधुनिकता का बोध अभी उमरने में है तो कभी गहरे में, वह आधुनिकता के एक से अधिक दौरो की गवाही भी देता है। आधुनिकता की दृष्टि से हिन्दी उपन्यास ने पहला मोड़ सायद गोदान में लिया है, दूसरा दोहरा : एक जीवनी में घोर तीव्र सायद के दिन (१९६४) में लिया है जहाँ अन्न बेचने लड़ने की ही गवाही नहीं देता, अन्नहीन होने की भी गवाही देने लगता है, अन्न उपन्यास के बाहर होने का बोध कराने लगता है। इसका मतलब यह हुआ कि आधुनिकता एक प्रक्रिया है जो एक से अधिक दौरो से गुजरने की गवाही देती है। १. अज्ञेय का अपने-अपने अन्नबो (१९६१), २. मोहन राकेश का अचिरे बाद हमारे (१९६१), ३. नरेय देहता का यह पक्ष बंधु का (१९६२), ४. निर्मल वर्मा का

के लिए (१९५४), ३. वरह देवदा का दूधरी इकाइयाँ (१९५४), ५. राज-
 कर्म का सहर या : झरु मही या (१९५५), ७. रमेरा की का बर्गानियों
 बागी इमारत (१९५६), ८. महेन्द्र मन्ना का एक वनि के मोर्ग (१९५६),
 ९. उगा (मध्याह्न का बकोपी मही, राधिका (१९५७), १०. मोहन गहल
 का न घाने बागा कर (१९५८), ११. श्रीराम का दूधरी बार (१९५८),
 १२. गिरिधर गोपाल का कम्बीन और बुझाने (१९५८), १३. गोविन्द
 मिश्र का वह घाना चंद्रा (१९५९), १४. प्रमोद गिनदा का उमका सहर
 (१९५९), १५. गिरिधर प्रमोद का घाना (१९५९), १६. मन्ना
 कागिया का सहर (१९५९), मणि मनुहर का सहेन मेमने (१९५९), १७.
 मन्नु भंडारी का उमका बंदी (१९५९), १८. बरीरामजी का एक बूढ़े की
 मौत (१९५९), और २०. इन्सा गोवनी का मुरजमुनी बंधेरे के (१९५९)।
 कुछ जगानाओं में यदि पाठक को रोमांटिक बोध की भन्नक दिखने लगे तो
 इनका कारण यह भी हो सकता है कि वह उपन्यास-निर्देश में भाषानिकता की
 पहचान इसके धीरे धीरे के आधार पर उभी तरह करने लगा है जिस तरह
 आज मधी कविता या मधी कहानो में रोमांटिक बोध को छाँटा जाने लगा है, जिस
 तरह इतिहास की कविता और मारेम के उन्नाम में रोमांटिक बोध दिखने
 लगा है। अधिकांश उपन्यासों में भाषानिकता का बोध नगर-बोध से जुड़ा हुआ
 है, नगरीकरण की प्रक्रिया ने जुड़ा हुआ है। इनकी प्रक्रिया भारतीय परिवेश
 में या जीवन में इतने गहरे में घसी नहीं घसी है जितनी अमरीका या योरोप
 के परिवेश या जीवन में। इसलिए इन्सान के परिवेश से कट जाने की समस्या,
 अजातीयता की समस्या जितनी गहरे स्तर पर इन देशों के परिवेश या जीवन
 में है उतनी भारत के नगर-जीवन में नहीं है। इसलिए भाषानिकता संवेदना
 के घरातल पर इतनी नहीं है जितनी धारणा के घरातल पर है। अजातीयता
 की समस्या भी पूँजीवाद सपात्र तक सीमित न हो समाजवादी समाज में भी
 लठ रही है। यह नगरीकरण की प्रक्रिया का परिणाम है—मशीन युग की देव
 है। इस तरह भाषानिकता का बोध रोमांटिक बोध का विरोध उसी तरह करता
 है जिस तरह रोमांटिक बोध ने मध्यकालीन बोध का विरोध किया है। आज
 वास्तव और जीवन-वास्तव इतना जटिल हो रहा है कि वह पकड़ में नहीं आ
 रहा है। उपन्यास इसे पकड़ने की कोशिश में खुद बदलने की गवाही दे रहा है।

४—अज्ञेय का अपने-अपने अजनबी (१९६१) इस दिशा में एक छोटा
 कदम उठाने की तरह है। इसमें मौत का सामना है, उसे पहचानने की कोशिश
 है, लेकिन जिन्दगी और मौत के बारे में चिन्तन काफ़ी बदल रहा है। पहले
 जीवन को वास्तव माना जाता रहा है और मृत्यु को अवास्तव। यह मध्यकालीन
 बोध का परिणाम था। इसे अलग-अलग तरह कहने की कोशिश होती रही

है—मरण के बाद जन्मान्तर है, भीर के बाद जागना है, कथामत के दिन कत्रों से उठना है, फटा चोला बदलना है। भाव मृत्यु वास्तव का बोध देने लगी है और जीवन विसंगत होने का। इस चिन्तन के मूल में आधुनिकता की चुनौती है। अपने-अपने अजनबी जीवन की मृत्यु के माध्यम से पहचानने की कोशिश है—‘साँस की बाधा ही जीवन-बोध है।’ यह जीवन की मानी देती है। इसमें अस्तित्ववादी चिन्तन की झलक है; लेकिन उपन्यास अस्तित्ववादो नहीं है, उपन्यास बादी कभी नहीं होता। यह उपन्यास अज्ञेय की रचना-प्रक्रिया के, आधुनिकता के उस दौर को सूचित करना है जब इनकी कृतियों में आधुनिकता का अस्वीकार झलकने लगता है, जब वह कविता की तीसरी नाव में सवार होकर नव-रहस्यवाद की संवेदना को उजागर करने लगते हैं। इस उपन्यास में जगन्नाथन इसका माध्यम बनता है। अन्य पात्र विदेशी हैं—यो के भीर सेल्मा; लेकिन यह पात्र भारतीय है। पहले खण्ड में बुद्धिया सेल्मा मौत के माध्यम से जीवन की सार्थकता सिद्ध करना चाहती है। उसकी देह से मौत की गंध इस कदर फैल जाती है कि उससे उबरने का तरीका सामने नहीं आता। यो के ने युद्ध के आतंक से आत्मघात कर लिया है। पहले दो खण्डों में आधुनिकता का स्वीकार है, लेकिन आखिरी खण्ड में मौत से उबरने में आधुनिकता का अस्वीकार है। इस उपन्यास में जिस भाषा का उपयोग किया गया है वह अस्तित्ववादी चिन्तन से जुड़ी हुई है—स्वतन्त्रता, वरण, विसंगति, मृत्यु-बोध। अन्त में यो के जिन्दगी की कँसर मान लेती है। यह समझकर वह आत्मघात कर लेती है कि मैंने वरण कर लिया है, स्वतन्त्रता का खपन कर लिया है। संरचना की दृष्टि से अपने-अपने अजनबी कितना ही कमजोर बन गया हो, लेकिन मृत्यु के साक्षात्कार में आधुनिकता का बोध है। इसका स्वीकार उसी तरह है जिस तरह इनकी कुछ कविताओं में है जो इनके काव्य के दूसरे दौर की हैं। पहले दौर की कविताओं में रोमांटिक बोध का अवशेष है, दूसरे में आधुनिकता का स्वीकार है और तीसरे में इसका अस्वीकार नव-रहस्यवादी बोध में झलकने लगता है। इसलिए अज्ञेय जब यह पूछते हैं—कितनी नावों में कितनी बार, तो इनकी ही भाषा में यह जवाब देना पड़ता है—तीन नावों में बार-बार। और बार-बार इसलिए कहना पड़ता है कि हर दौर में हर दौर की गवाही मिलती है। मोहन राकेश के अंधेरे बन्द कमरे (१९६१) में भी आधुनिकता का झगुरा स्वीकार है, अनुभूति की घारा पहले खुलकर फिर बन्द हो जाती है। इस उपन्यास में पति-पत्नी का, हरमस-नीतिमा का एक-दूसरे से कट जाने में नगर-बोध का परिवेश है। इसमें अनुभूति की घारा खुलने का आभास देती है; लेकिन इनके एक-दूसरे में लौटने के साथ यह बन्द हो जाती है। कभी-कभी ऐसा लगता है कि राकेश के कथा-नायकों की नियति

वे विन (१९६४), ५. शरद देवड़ा का टूटती इकाइयाँ (१९६४), ६. कमल का शहर या : शहर नहीं था (१९६६), ७. रमेश बशी का बँस वाली इमारत (१९६६), ८. महेन्द्र भत्ता का एक पति के मोट्स (१९६६), ९. उषा प्रियंवदा का रकोमी नहीं, राखिका (१९६७), १०. मोहन का न आने वाला कल (१९६८), ११. श्रीकान्त का दूसरी बार (१९६८), १२. गिरिधर गोपाल का कन्दील और फुहासे (१९६९), १३. मिश्र का वह अपना चेहरा (१९७०), १४. प्रमोद सिनहा का उसका (१९७०), १५. गिरिराज किशोर का यात्राएँ (१९७१), १६. कालिया का बेघर (१९७१), मणि मधुकर का सफेद मैमने (१९७१), मन्मू भंडारी का उसका बटो (१९७१), १७. वदीउज्जमा का एक घूँट मोत (१९७१), और २०. कृष्णा सोबती का सूरजमुखी अंधेरे के (१९७२) कुछ उपन्यासों में यदि पाठक को रोमांटिक बोध की भूलक मिलने लगे इसका कारण यह भी हो सकता है कि वह उपन्यास-विशेष में प्राधुनिकता पहचान इसके और दूरे के आधार पर उसी तरह करने लगा है जिस तरह आज नयी कविता या नयी कहानियों में रोमांटिक बोध को झाँका जाने लगा है, वैसे ही इलियट की कविता और लारेंस के उपन्यास में रोमांटिक बोध दिखता है। अधिकांश उपन्यासों में प्राधुनिकता का बोध नगर-बोध से जुड़ा हुआ है, नगरीकरण की प्रक्रिया में जुड़ा हुआ है। इसकी प्रक्रिया भारतीय परिस्थितियों में या जीवन में इतने गहरे में अभी नहीं घँसी है जितनी अमरीका या योरोप के परिवेश या जीवन में। इसलिए इंसान के परिवेश से कट जाने की समस्या अजातीयता की समस्या जितनी गहरे स्तर पर इन देशों के परिवेश या जीवन में है उतनी भारत के नगर-जीवन में नहीं है। इसलिए प्राधुनिकता संवेद के धरातल पर इतनी नहीं है जितनी धारणा के धरातल पर है। अजातीयता की समस्या भी पूँजीवाद समाज तक सीमित न हो समाजवादी समाज में उठ रही है। यह नगरीकरण की प्रक्रिया का परिणाम है—मशीन युग की है। इस तरह प्राधुनिकता का बोध रोमांटिक बोध का विरोध उसी तरह कर रहा है जिस तरह रोमांटिक बोध ने मध्यकालीन बोध का विरोध किया है। वास्तव और जीवन-वास्तव इतना जटिल हो रहा है कि वह पकड़ में नहीं आ रहा है। उपन्यास इसे पकड़ने की कोशिश में खुद बदलने की गवाही दे रहा है।

४—अज्ञेय का अपने-अपने अजनबी (१९६१) इस दिशा में एक छोटा बंदम उठाने की तरह है। इसमें मोत का सामना है, उसे पहचानने की कोशिश है, लेकिन हिन्दगी और मोत के बारे में बिस्तार काफ़ी बंदम रहा है। जीवन को वास्तव माना जाता रहा है और मृत्यु को अवास्तव। यह मध्यम बोध का परिणाम था। इसे असंग-असंग तरह कहने की कोशिश होती

दौर से गुजरने की गवाही दे चुकी है और आज अगर यह बिजोहशील होने लगी है तो यह इस प्रक्रिया का अन्तहीन दौर है। इस उपन्यास के अधिकांश में आधुनिकता की संवेदना है और अधिकांश में इसलिए कि कहीं-कहीं छापावारी बोध की भूलकियाँ भी देखने को मिलती हैं, लेकिन इसमें समापन करने की विवशता आधुनिकता की प्रक्रिया को रोकने की कोशिश करती है। इसका अन्त यदि इन शब्दों के साथ हो जाता—वे (धीधर) लिख रहे थे तो उपन्यास अनावश्यक समापन या परिशिष्ट से बच सकता था और अनुभूति की घारा जितो बन्द करने की कोशिश की गई है उपन्यास के बाहर हो सकती थी। अन्त का लाञ्छनी होना जो लाञ्छनी अन्त नहीं है एक तरह रूढ़ि की जो आधुनिकता के इस दौर की लक्षित करती है और जिसे ध्वज तोड़ा जा रहा है। आधुनिकता का बोध मगरीकरण की प्रक्रिया से भी जुड़ा हुआ है जिसे राजेन्द्र यादव के उपन्यास उलझे हुए लोग (१९५६) में धाँका जा सकता है—जो साठ के पहले का है। यह उपन्यास इस रूढ़ि का विचार नहीं है और इसकी गवाही इसके अन्त-बोध में मिल जाती है। इस उपन्यास के नगर में लोग इतने बड़े हुए नहीं हैं जितने उलझे हुए हैं, उसइकर कहीं और लगने की कोशिश में हैं। आधुनिकता के बोध को दियोनीसस देवता के नगर में घुसने-धँसने से भी ओझा गया है; लेकिन इस उपन्यास में वह नगर में घुस तो पाया है, लेकिन इसमें धँस नहीं पाया है। इसलिए यादव आधुनिकता का बोध हिन्दी-उपन्यास में गहरे में होकर उपले में रह जाता रहा है। यह उपन्यास की विधा में क्यों है, अन्य विधाओं में क्यों नहीं है—इसका जवाब दरकार है।

६—निर्मल वर्मा के उपन्यास के दिन (१९६४) में यह गहरे में उतरने की कोशिश में है। यह यादव इसलिए कि इसमें नगर-बोध गहरे में है, योद्धा नगर का है जहाँ दियोनीसस संत गया है। इस उपन्यास के अन्त-बोध में भारी अन्तर आ गया है, इसका अन्त अन्तहीन हो जाता है। मोक्षान और तीक्ष्ण : एक जीवनी के अन्त जहाँ सुखने की गवाही देने लगने हैं, वहाँ के दिन का अन्त अन्तहीन हो जाता है जो आधुनिकता की प्रक्रिया के अगने दौर को प्रीति करता है। यह उपन्यास के पुराने ओगटे को तोड़ता है, कथानक और चरित्र-चित्रण आदि की सोमा को मूर्च्छित करता है। इस उपन्यास के मूल स्तर के बारे में मनभेद हो सकता है; लेकिन जब इसकी मूल संवेदना को रोमांटिक कहा जाता है तो यह संगत नहीं जान पड़ता। इसी तरह जब इसे हिन्दी का उपन्यास इसलिए नहीं माना जाता कि इसमें परिवेश अन्तर्नीय है तो यह भी संगत जान पड़ता है। यह हिन्दी का उपन्यास उन्नीस तरह है जिस तरह भारतीय परिवेश को लेकर विश्वविद्यालय का कथा-साहित्य धँसेडोका है। इस उपन्यास में अन्त स्तर गुनने की मिलते हैं। क्या नगर के परिवेश से बट जाने से अन्तर्नीय का बोध

दगमें नहीं है ? उपन्यास में रासना घरेली है, उगता पनि घरेला है, उगता पु भी घरेला है, फाँड़ भी, मारिया भी, मैं भी, टी-टी भी । यह महागुप्त का परिणाम भी है और नगर-बोध का भी । दग तरह धरातीया के बोध में प्राधुनिकता का बोध उजागर होता है । दग ध्वनि में विगत के बारे में या घनागत के बारे में सोचना बेकार है । घाग में ही जीना या मरना है । दग तरह कान-बोध का एक-दूगरे में बट जाना प्राधुनिकता को उजागर करता है, कान-बोध ही एक-दूगरे में बट नहीं जाना, दस-बोध भी बट जाता है । एक प्राधु के बाद घर मोटना भी नहीं हो सकता, उगकी बाद चाहे जितना तंग करने वालो हो । ध्वयता का बोध भी पात्रों की रंगों में समाया हुआ है । रासना, टी-टी, फाँड़, मारिया—मनुके जीवन में एक गाग तरह का रीतावन है, उदासीनता है तटस्थता है जिनके लिए एक-दूगरे को जानना बेकार है, अधिक जानना दुःख की बात लगता है । इगान वहाँ से भाया है, कहीं जा रहा है, मानव को नियति क्या है—दगके बारे में कुछ पता नहीं है । दग तरह उपन्यास में प्राधुनिकता का बोध उजागर होता है । दगमें घरेलेपन का जो बोध है वह मध्यकालीन और छायावादी घरेलेपन के बोध से भिन्न है । मध्यकालीन बोध के अनुसार मानव धार्मिक स्तर पर भवैला है, रोमांटिक बोध की दृष्टि से वह व्यक्ति के स्तर पर भवैला है, लेकिन इस उपन्यास की प्राधुनिकता के अनुसार वह नियति के स्तर पर भवैला है, उसके अर्थ और इति का पता नहीं चल रहा है । निर्मल वर्मा की कहानी परिन्दे में भी इसका संकेत मिल जाता है । घाग के जटिल और गतिशील वास्तव को पकड़ने की कोशिश है इसलिए उपन्यास में वास्तव की गति को किसी अन्त से बन्द करना कठिन हो रहा है, अनुभूति को घारा या जमीर की घारा उपन्यास के बाहर जाने के लिए विवश है । वे दिन का अन्त घायद इसलिए अन्तहीन हो गया है, अधूरा-सा रह गया है । कथा-नायक या कथा-वाचक की घातपीत से यह उजागर होता रहता है कि अन्तिम क्षण विलकुल अन्तिम नहीं लगता । वह अपना कोट उठाकर चल तो देता है; लेकिन रासना को स्टेशन पर बिदा कहने के लिए नहीं; नगर-बोध से छुटकारा पाने के लिए पहाड़ों पर जाने की सोचता है । इसी तरह अगला उपन्यास धरद देवड़ा का टूटती इकाइयाँ (१९६४), जो इसी साल छपा है, प्राधुनिकता के बोध को उजागर करता है । इसके बारे में यह कहा गया है कि यह कथा-लेखन की रुढ़ियों के राजपथ पर नहीं चलता, पगडंडियों पर अपनी राह स्वयं बनाता है, इने-गिने पात्रों को लिए हुए है जिनके नाम तक नहीं हैं । इसके तीन अंश हैं—नारी, पुरुष, पत्नी; जो तीन स्वतन्त्र कहानियाँ हैं और इसका अन्त भी अधूरा-सा है । इनके मूल में प्राधुनिकता का बोध है जो रुढ़ियों को छोड़ता है, पात्रों को अनाम बताना है और अन्त को खोल देता है । एक नारी की पुकार अगोचर पुरुष और अज्ञान

शिशु के लिए है, एक पुरुष को नारी एक बुढ़िया लगने लगती है जो हजारों कोय पंदल चलने के बाद थक चुकी है, अपनी मंजिल के घासिरी गढाव की घोर लंगड़ाती चलती जा रही है जिसे वह पहचान नहीं पा रहा है और पत्नी को यह महसूस होने लगता है कि दोनों के बीच केवल देह का सम्बन्ध-सूत्र था जो इनको जोड़े था । इसके टूट जाने पर दोनों अपने-अपने दायरे में सिमटकर प्रलग-प्रलग दिशाओं में चलने लगते हैं । इन तीन धारणाओं को उपन्यास का रूप दिया गया है । यह दूसरा सवाल है कि यह उपन्यास बन गया है या नहीं । इसमें खोखलेपन, रीतेपन का बोध, मौत का भयावह सन्नाटा, उपन्यास में उपन्यास-कला पर चिन्तन प्राधुनिकता के बोध की गवाही देते हैं । इसमें पुरुष-पात्र उपन्यास-वार है जो दावा करता है कि उसकी रचना में घटनाएँ नहीं होंगी, स्थितियाँ होंगी, पात्रों का महत्त्व नहीं होगा, इनका नाम तक नहीं होगा, मैं-तुम-वह के सम्बोधन होंगे । अन्तिम भय में पति-पत्नी में पत्नी का पेट बढ़ने के साथ-साथ बूरी बढ़ती जा रही है, एक-दूसरे के लिए वे भयानकी होते जा रहे हैं । माँ बनने के बाद पहचान धुंधली पड़कर गायब होती जा रही है । पति अपनी चहेती से घिर जाता है और पत्नी अपनी सन्तान से । पति अपनी चहेती के साथ सँदर पर निकल जाता है और पत्नी घर में रोटियाँ तैकती रहती है । इतना कुछ चार सालों में हो जाता है जिसे भय सहा नहीं जा सकता और इसके साथ उपन्यास का अन्त उपन्यास के बाहर हो जाता है । एक आदमी और दो औरतों का त्रिकोन तो पुराना है; लेकिन इसे निमाने का रूप कुछ नया है; इसका अन्वाह और मिश्रण प्राधुनिकता के बोध को लिए हुए है ।

७—राजकमल चौधरी की भूल सवेदना के बारे में गहरा मतभेद पाया जाता है । कभी इसे साम्प्रतिक बोध के प्राधुनिक संस्करण से जोड़ा गया है तो कभी अस्तित्ववादी बोध से नैस किया गया है; लेकिन दोनों के मूल में नगर-बोध की सीमाओं की खोज है और इसमें प्राधुनिकता उजागर होने लगती है । शहर था, शहर नहीं था (१९६६) उपन्यास के पहले खण्ड का नाम है—नीलापन और एक ही सपना बार-बार आदि में उन्नीस कविताएँ इस नाम को साकार करने के लिए हैं । इनमें नागरिक जीवन या नगर-बोध के दो स्तर उभरते हैं । एक मिजोविषा की अनुभूति का है और दूसरा योनाधार की अनुभूति का जिस पर राजकमल ने इतना बल दिया है कि इनकी रचनाओं को भोगवादी कहा गया है । यह सतह पर है या गहरे में—यह प्रलग सवाल है । शहर जननवी है । जिन्दगी रोजी की राह पर एकरस चलती रहती है । इस अनुभव के बाद लगता है कि सुबह होगी और यह नगर मेरा दोस्त हो जाएगा । इससे अधिक नया हो सकता है कि शहर के सोसलेपन में कहीं बिजली नहीं गिरी या बम नहीं गिरा । आत्मीयता की बेकार तमाश एक थोड़े इन्तजार के

सहारे जिजीविषा को पाये रहती है। इस नजरबन्द जिन्दगी से छुटकारा पाने के लिए भ्रमसर पाकर भी कामना डरी रहती है। इस तरह बाहर-भीतर की विवशता के जाल में यौनाचार की अनुभूति का स्तर उभरता है। सामूहिक यौनाचार नगर-बोध का पूरक पहलू है। इसके तरीके बंध भी हैं घोर प्रबंध भी। नगर का आन्तरिक परिवेश बोरियत से सोमला है। राजकमल की धारणा सायद यह है कि सोसायटी सड़कियाँ भीतर से बरफ़ या ठण्डी होती हैं। इनमें घादमी के दैनिक तनाव को ढोता करने की क्षमता है; लेकिन स्वकीया या परकीया याग्निक भोग की चीजें नहीं हैं, वे तनाव को बढ़ाती हैं। इस तरह एक ही नाटक बार-बार खेला जाता है। इस उपन्यास में घोर अन्य रचनाओं में राजकमल विषटन, विमंगति, संवास, याग्निक तटस्थता, घजनवीपन के एकान्त को उजागर करते हैं। इसकी चरम परिणति को इनकी कविता मुक्ति-प्रसंग में घोंका जा सकता है जिसमें भीत नगर-बधू है, नील-कन्या मौन की उपलब्धि है। इसलिए नीलापन इनकी रचनाओं में बार-बार आता है। इस उपन्यास का पहला खण्ड भी नीलेपन से जुड़ा हुआ है। प्राधुनिकता का बोध कहीं-कहीं गहरे स्तर पर नगर-बोध से जुड़ जाने की गवाही देता है। घादमी के उलझने और उद्देश्यहीन होने का बोध, उसके सार के खो जाने का एहसास प्रजातीयता और घजनवीपन के मूल में है। शहर था, शहर नहीं था उपन्यास बन सका है या नहीं—यह दूसरा प्रश्न है। इसी तरह महेंद्र भट्टा के एक पति के मोट्स (१९६६) में मोट्स लिखने का उद्देश्य अनुभव के छोटे-छोटे टुकड़ों को यथावत प्रकट करना है, और इन टुकड़ों को एक कम में रस कर इन्हें मानी देना है। क्या इसमें मानी देने की कोशिश है? इसे इन टुकड़ों से गुजरकर घोंका जा सकता है। इस उपन्यास का पहला उद्देश्य इसके पुराने चीपट को तोड़ना है जिसमें अनुभूति की भारा को खंड दिया जाता रहा है। इसे सुना छोड़ने के लिए, भक्त को खोमने के लिए, जिसके मूल में प्राधुनिकता की प्रतिया है, मोट्स की सीढ़ी को प्रयत्नाया गया है। इस उपन्यास में बेमानी-पन का सीला बोध उजागर होता है और इसे तोड़ने की कोशिश भी होती है। मैं की कोशिश इससे छुटकारा पाने की है जो आगेपिन नहीं जान पड़ती। यह बोरियत केवल सेशम की नहीं, रोज के दापरे में चक्कर काटते जीवन की भी है। इस उपन्यास के बारे में जब यह कहा जाता है कि इसका मूल रबर सभोग का है तो यह प्रशंसा जान पड़ता है। समजापीन उपन्यास को दापरे सभोग से संभोग कम नष्ट के रूप में घोंका जा सकता है। यह सही है कि समजापीन उपन्यास में सभोग की बात बार-बार कही गई है। यह चाहे निर्भय बर्बाद का

ये दिन हो या मोहन राकेश का धोंवेरे बन्द कमरे, महेन्द्र भट्टा का एक पति के मोट्स हो या श्रीकान्त का दूसरी बार (१९६८), गिरिराज किशोर का यात्राएँ (१९७१) हो या ममता कालिया का बेघर (१९७१), मणि मधुकर का सफेद मेमने (१९७१) हो या कृष्णा खोबती का सूरजमुखी धोंवेरे के (१९७२)। सैरम की धनुभूति गोदान में मेहता-मालती के सुम्बन-मालिगन तक सीमित थी, बन्द थी; लेकिन बाद में यह खुलने की शवाही देने लगती है। इसे उपन्यास में ही नहीं, कविता-कहानी में भी धाँका जा सकता है। इसके मूल में प्राधुनिकता का बोध है जो पुराने सम्बन्धों को तोड़ रहा है। इनके टूटने में कभी-कभी आदमी भी टूट रहा है। एक पति के मोट्स में मैं टूटता नहीं है। वह पत्नी (सीता) की एकरसता से घोर होकर अपने पड़ोसी की पत्नी (संध्या) में उलझकर, उधे घर बुलाकर उससे सम्भोग करता है लेकिन इससे कुछ हाथ नहीं लगता। "मैंने कुछ हुआ वह नहीं था जो सीता के साथ होना रहा है। इतना ही नहीं यह सीता के साथ ही हुआ है, संध्या के साथ नहीं।" इस तरह निरपेक्षता में जो जकड़ लेती है। वह अपनी पत्नी की घोर जब लौटता है तो बदले में झुरता उभरने लगती है। वह यह कहने से बाज नहीं आता कि सीता की टाँगें मोटी लग रही हैं और उसे खूबसूरत टाँगें भाती हैं। सीता का चेहरा सफेद पड़ जाता है और वह इतना कहकर रह जाती है कि उसे खूबसूरत टाँगें वाली के साथ भागना था। इस आयरनी की स्थिति में मैं अपने को भवश पाता है, पूरे ढाँचे में अपने को भजनबी पाता है। महेन्द्र भट्टा का कवि बोधिरथ और भजनबीपन के बोध को संकेतों से गहराता है जिसमें एक तरह का टण्डापन है—

गरमी बहुत है।

क्या किया जा सकता है ?

कुछ भी नहीं।

इस तरह उपन्यास में प्राधुनिकता का बोध उभार होता है और यह नगर-बोध से भी जुड़ा हुआ है। यह सही है कि हम उपन्यास में शहरी जिवनी की भाग-दौड़ नहीं है, लेकिन लासी दुपहरों और सूनी रातों का बोध अवश्य है जो नगर-बोध के गहरे में है। यदि इस उपन्यास में मैं को ही अधिक विस्तार मिला है और मैं के बाहर का वास्तव घषकड़ा रह गया है तो यह मैं की अपने साथ व्यस्तता का परिणाम है। उपन्यास का अन्त इस बात से हो जाता है कि यह सब-कुछ स्वभाव है, अन्तर कहाँ पड़ता है, ऐसे ही जीते रहता है, अपनी बुनियादी अक्षमता को स्वीकारता है। यह बुनियादी ही नहीं, सम-वालीन भी है। इस तरह उपन्यास का अन्त खुल जाता है, मैं स्वस्थ होकर सहक पर चबने लगता है।

८—पणता उपन्यास उगा विगमता का बहोली मरी, राधिका (१९६६) है जो पाशावादि का में १९६६ में छाया था।^१ इसमें एक भारतीय नारी दुविधा को साकार बनाता है जो अपनी दिशा तय नहीं कर पा रही है। सागर में घमरीया जाती है और उसे एक मौखिक भ्रष्टा सगता है। विदेश की जिम्मेगी की घाटी होकर धाने देश मोटनी है तो उसे दूसरा सगता है। वह धाने को तनाव की स्थिति में पानी है—यही रहे या बचनी जाए? इस गण उपन्यास में मादतिर्या नामक सम्बी कहानी के संकेत मिलते हैं। इनमें धनार शायद यह है कि कहानी में वित्री भारत मोट छा है और उपन्यास में राधिका विदेश बनी जाती है। यही धाकर उसे जहा का बोध जहड मेना है, कुछ न बदलने का एहसास पैर लेगा है। राधिका धक्कन में, मा के चम बगने के बाद में घटारह मान से अकेलेपन को जाना कि वह कितना भयावह होना है। तटस्थता और मूढता से इसे उपन्यास में उजागर किया गया है। एक तरफ पिता-पुत्री में अनुराग का तनाव और दूसरी तरफ मनीश-धनार के बीच बोलने की स्थिति अनिश्चिता और सारहीनता का बोध कराती है। वह धाने को परिवेश से बड़ा दृष्टा पानी है। बाविर वह मनीश के बारे में तय कर लेती है; लेकिन असली तनाव पिता-पुत्री के सम्बन्ध में है जिसे उपन्यास के अन्त में इस तरह कहा गया है—

विनय, लोग कल जा रहे हैं ?

कह तो रहे हैं।

और तुम ?

और आप ?

मैंने अपने बारे में कुछ सोचा नहीं है। चाहता हूँ, तुम यहाँ रहो राधिका, पहले की तरह। कुछ देर के बाद अंधेरे में उसका जवाब—नहीं, पापा मैं जाना चाहती हूँ। मनीश—मेरे एक बन्धु। इस तरह उपन्यास का अन्त खल जाता है। इसमें अजातीयता, अकेलेपन, और अन्त के खल जाने के बोध में आधुनिकता की प्रक्रिया है जो नयी कहानी, नयी कविता में आधुनिकता और को उजागर करती है। यदि इस उपन्यास में आधुनिकता का दौर नयी कहानी वाला है तो मोहन राकेश के उपन्यास न धाने वाला कल (१९६८) में भी यही दौर है। इस उपन्यास का परिचय इन शब्दों में दिया गया है—एक पहाड़ी स्कूल में कितने लोग थे जो एक ही जिन्दगी के सहभागी होकर जी रहे थे, परन्तु साथ-साथ जीते हुए भी वे सब इतने अकेले थे कि सिवा अपने और किसी के अकेलेपन को महसूस तक नहीं कर पाते थे। अपने-अपने दायरी ॥

चन्द होकर अपनी-अपनी जगह एक ही चीज को खोज रहे थे—अपने घाने वाले कल को। इस न घाने वाले कल में आधुनिकता का बोध उजागर होने लगता है। इस तरह लगता है कि इस पहाड़ी मिशन स्कूल में भी नगर-बोध गहरे में घँम गया है जो एक को दूसरे से और सबको परिवेश से काट देता है। मैं ने स्कूल की मास्टरी से त्यागपत्र दे दिया है और यह अनेक अफवाहों को जन्म देता है। उनका त्याग-पत्र सबको अपने घाने वाले कल के बारे में सशय से भर देता है, अरक्षित होने के बोध को गहरा देता है। मैं की भकुलाहट और छटपटाहट को इस ढंग से कहा गया है कि वह उपन्यास के अन्त को इसके बाहर ले जाती है, अनुभूति की घारा को आधुनिकता की प्रक्रिया बन्द होने नहीं देती। मैं को पहाड़ से नीचे पहुँचकर रात की गाड़ी मिलने की संभावना नहीं रही थी। बस का इंजन घरघरा रहा था, आम तोड़कर घाने बढ़ने की कोशिश जबाब दे चुकी थी। इस स्थिति में मैं एक फल बाँटे की रोककर दो बासी सेब सरीस लेता है और सबहूँ छीकावन के टिकट को एक हाथ से भसलकर कपड़-कपड़ सेब खाने लग जाता है। इस अनिश्चित स्थिति में उपन्यास का अन्त खोलने की गवाही देने लगता है। धीरान्त के दूसरी बार (१९६५) उपन्यास में सेक्स को या समोग को लेकर जब इसमें आधुनिकता के बोध का मझाक उठाया जाता है तो यह एक धारोपित दृष्टिकोण का परिणाम ही कहा जा सकता है। आधुनिकता के बोध के अनेक पहलू हैं और इनमें एक यह भी है। इसे चाहे हिन्दी उपन्यास-भाषा के अँधेरे बन्द कमरे से समोग रूम तक का नाम दिया जाए। आलोचक के अनुसार वे दिन में एक बेहूँ है और अँधेरा कमरा है। इसमें संवेदनाओं का सस्ता सत्करण पैदा किया है। इसे रचनाकार का निजी दस्तावेज कहा जा सकता है, लेकिन आलोचक इसे आधुनिकता से वंचित नहीं करते। मैं खुद को संकोच में छिपाने के हक में नहीं है। इनकी शिकायत यह है हिन्दी के उपन्यास ॥ नायक रोटी, नपुंसक, आत्महीन और निराश नहीं है। हिन्दी का उपन्यासकार औरत को एक माध्यम क्यों मानता है? दूसरी बार का नायक दम्बू, असहाय और निरसंग है, दुखी और फटेहाल है जबकि नायिका लुसहाल सुखती है। पहली बार वह समोग में स्थानित हो जाता है और हीनता का बोध उसे घेर लेता है। वह साहस घटीरता है ताकि दूसरी बार वह विजय हासिल कर सके। जर और नारी के एक-दूसरे पर विजय पाने की होड़ में तारेंस की दृष्टि भलकने लगती है। इस उपन्यास में लगता है कि यह होड़ कभी बँटिंग का रूप धारण कर रही है तो कभी हाकी के मैच का जिसमें गोल के दावरे में पहुँचकर गोल नहीं हो रहा

४। इस तरह तनाव की स्थिति उन्म्यास में जारी रहती है। मैं की हीना की गीत इगनी गहरी घोर अतिथि है जिसे वह बार-बार सुनकरने लगता है, धामानिा महगुन करने लगता है। यह उनके तनाव के मूल में है। उमरा मोह-भंग गगह पर है और उगकी विजज्ञा गहरे में है। उन्म्यास का धन धनुभूति की पारा का समानन मही करना, इसे समेटने के बजाय इसे गुना छोड़ देना है। नायक गहर छोड़ने की बात तो मोचना है, नैतिन इसे छोड़ नहीं लगता। बिन्दो उनके विरू धमिज्ञा है और वह उगने छुटारा पाना चाहता है। नायक दूसरी बार भी पनि नहीं बन पाना और नायिका पत्नी जैसा गाधारण जीवन जीना स्वीकार नहीं करती। धनिम तान नायक के छोड़ने या कै करने में दृष्टी है। वह बनकर एक परवर पर बैठ जाता है। बिन्दो उसे धमर वेण की तरह जकड़ लेती है। मैं धंधेरे में, दूसरी घोर मुंह फेर, धाएँ हाथ से धगना सीना पकड़ छोड़ने लगता है। इस तरह दोनों में धान्त्रिक सम्यग्ध दृष्टने की गवाही देता है, इस धस्वीकार में धाधुनिकता का बोध उजागर होने लगता है जो नगर-बोध से जुड़ा हुआ है जहाँ कोई नहीं पहचान सकता, कोई नाम लेकर पुकार नहीं सकता, कोई धरने प्रेम में धलल नहीं डाल सकता। मैं धाग पर पड़े सोर्गों में से एक है। वह धास पर पड़े रहना चाहता है। 'वह जगह मेरी है। पर झूठ है, बिन्दो झूठ है। जो भी जाना है, पहचाना है, झूठ है।' इस तरह श्रीकान्त का कवि बोधने लगता है और धपनी कविता की धाधुनिकता को उन्म्यास में उजागर करने लगता है।

५.—धिरिधर गोपाल के कण्डीस और कुहासे (१९६६) का कथ्य संभो-गीय उन्म्यासों से हट कर है, लेकिन यह भी महानगर के परिवेश और नगर-बोध से जुड़ा हुआ है। इसके लेखक धादिनी में लण्डनहर की बात इस नाम के उन्म्यास में कर चुके हैं, लेकिन इस उन्म्यास में स्वतन्त्रता के पिछने बाईस सालों में उस पीढ़ी की बात करते हैं जो कुण्ठित और दिसाहारा हो चुकी है। इसका धनागत धंधेरे से धिरा गया है और इसका धायत बेठोर है। इन दोनों के बीच यह पीढ़ी धपनी राह छोड़ रही है। इसमें सारी कहानी एक शाम की है। यह उसी तरह जिस तरह धादिनी के लण्डनहर में सारी बात चौबीस घंटों में सिमट जाती है। कण्डीस और कुहासे का कथ्य किशू का होकर, उसके परिवेश और परिवार के माध्यम से एक पूरी पीढ़ी का बन जाता है। धपर उसे गीकरी मिलती भी है तो वह बाद में छटनी का धिकार हो जाता है। इसमें सुरेन्द्र एक पात्र है जो धपानक धंधेरे, एक धनिधिन धिन्दगी, एक भूल-भूलने-से मटकाव, एक धादमपाती कुंठा के तीव्र बोध को पाकर धपर

यह कहने पर विवश हो जाता है तो यह आधुनिकता के दूसरे पहलू की उजागर करता है—'गाली-गलौज ? यह तो छोटी चीज है, जूतों से बात की जानी चाहिए इन बदमाशों से, इन गद्दारों से।' इस बोध का भ्रमता बोध शायद गाली ॥ होकर मोली हो रहा है। इस उपन्यास के सब पात्र टूटने लगे हैं, लेकिन झुकने से इनकार करते हैं। सुरेन्द्र एक अंधवाद है जो टूटने की स्थिति में व्यवस्था का पुरजा बन जाता है और भाव के वास्तव का एक पहलू है। घन्ट में लेखक जब जब पर इसलिये धा जाता है कि किशू की मौत के बाद उस जैसे हजारों युवकों को बचाया जा सके तो उसमें आधुनिकता की प्रक्रिया अवकट हो जाती है। इसी तरह किशू और मीरा के आपसी सम्बन्ध को इसलिये रखा गया है कि वह रातरानी की तरह दिशाहारा वातावरण में महकता रहे। मीरा भी बिष्णु के लयाए इस धीरे की तरह अभिमान है। वह भी आज के विद्याहीन परिवेश में मदकने का कष्ट संकेत देती है। इसमें भी आधुनिकता के बोध को झाँका जा सकता है। गीबिन्य मिश्र का वह अपना चेहरा (१९७०) का वह कटा हुआ है और बेहरे की तलाश के पहले में को एक मुछोटा चढ़ाना पड़ता है। लेखकीय के अनुसार इन्सान कुछ भी नहीं रहा, केवल स्थितियाँ हैं जो खास कोण, खास रंग, खास क्षण में इसे झलका जाती हैं। इस उपन्यास में स्थितियाँ दफ्तरी माहौल की हैं। मैं एक छोटा अफसर है जो बड़े अफसर से नफरत भी करता है, लेकिन स्पेशल पे पाने के सालभ में उसके साथ लगा रहता है ताकि वह नाराज न हो। वह दूसरों के सामने अपना चेहरा बचाने के लिए मुछोटा चढ़ा लेता है; लेकिन बड़ा अफसर उसकी कमजोरी को पूरी तरह जानता है। मिलेज आजमानी अफसरों को हर तरह से लुप्त रखती है। आज के परिवेश की तलबी की उभारने में आधुनिकता का बोध उजागर होने लगता है। एक बड़े शहर में मैं कितना छोटा था, एक बुनगा भी मैं को बड़ा लगता था। मैं एक गलत जगह पर था। इस तरह के एहसास के मूल में नगर-बोध है जो आधुनिकता के बोध से जुड़ जाता है। मैं को कभी आधेपन का भान कबो-टता है तो कभी अजनबीपन का जिसे जिहाद नामक कहानी में झाँका जा सकता है और यह कहानी इस उपन्यास की एक कड़ी है— इसकी मानसिकता और संवेदना में जुड़ी हुई है। भ्रमता उपन्यास जिसमें आधुनिकता का बोध गहरे में उजागर होता है प्रमोद सिंह का उसका शहर (१९७०) है जो नाम और रूप दोनों स्तरों पर नगर-बोध से कुरी तरह जुड़ गया है। इस उपन्यास में पात्र जिस वास्तव को भ्रंतते है वह बाहरी कम और भीतरी अधिक

है। सूरिका, दशानन, श्री, धामूय, नीरा, एनी ऐसे अतिरिक्त नामों को लिया गया है। दिनमें सम्बन्धों के बदलने की अधिक सम्भावना है, मन्त्राओं में छुटकारा पाने की अधिक शक्ति है ताकि सेनाक उपन्यास में प्राप्तिपत्ता का निष्पन्न कर सके और निष्पन्न इतिहास कि यह संवेदना के स्तर पर नम और भारता के स्तर पर अधिक है। इसके करने कारण हैं कि प्राप्तिपत्ता उपन्यास में इस तरह क्यों है। इसमें उपन्यास के पुराने ढाँचे को भी तोड़ना पड़ा है ताकि कथानक और अतिरिक्त-चित्रण के बजाय स्थितियों को उजागर किया जा सके। भात्र के इस्तान के लिए जीने जाने की संवेदना उसे मरती और बचोटी है और यह नबीर के हीरा जनम की बात से भिन्न स्तर पर है। सूरिका गोचरी है—'यह जीतना घाने-घान में किना भयानक है, वहीं भी कुछ भी घात नहीं घाना। जीने जाने का एहसास उस अमरहता की तरह है जिसमें घादभी यह अच्छी तरह जानता है कि यदि उसने ऐसा कुछ भी किया तो उसका अस्तित्व खतरे में पड़ जाएगा और यह सतरा भय सतरों की तरह टाला नहीं जा सकता बल्कि इससे उसके अस्तित्व के ही टल जाने को गुंजाइस रहेगी।'^१ इस तरह की दृष्टि उपन्यास में अंकित की मिलती है। कभी धामूल को बारिस में बोरियत का बोध घेर सेता है तो कभी अपनी पूरी जिन्दगी की निरर्थकता का बोध।^२ धामूल को सारी शिवायत अपने भीतर खालीपन से होती थी। उसके एक महानगर का चित्र बनाने में नगर-बोध और प्राप्तिपत्ता का बोध एक-दूसरे में गुँथ जाते हैं। यह चित्र एक बीमार शहर का है।^३ इस तरह की भाषा इस बोध को उजागर करने के काम आती है। उपन्यास में व्यंग्य का भीना पुट भी प्राप्तिपत्ता के बोध को उजागर करता है। इसी तरह प्रोफेसर दशानन भी रीतेपन के बोध से घिरा हुआ है और इसे भरने के लिए वह छात्राओं को खाने पर बुलाकर फिर रीत जाता है। बोरियत का बोध सब पात्रों में समाया हुआ है। सूरिका के लिए श्री का अकेलापन एक चिन्ता का विषय है जिसे भेलना है—'हर बीड़ का एक निश्चित भुगतान तय है और किसी-न-किसी तरह उसकी कीमत चुकानी पड़ती है। न इससे सीधे टकराहट से बचा जा सकता है और न ही इससे किनारा ही बाटा जा सकता है।'^४ धामूल सारी बातों को टुकड़ों में देखता है, और आपसी सम्बन्धों में उसे कोई सम्बद्धता नजर नहीं आती। वह अन्तिम

१. उसका शहर—पृ० ६४

२. " "—पृ० ६

३. " "—पृ० २७

४. " "—पृ० ५६

बात कहते-कहते नयी बात शुरू कर देता है। इस तरह इति का धम में बदल जाना धाधुनिकता की प्रक्रिया की सूचित करता है। एम्नी थी के साथ जब बाजार करने बाहर चली जाती है तो थी पहली बार अपने घर में देवर महमूस करने लगता है। मित्र की स्थिति भी उस व्यक्ति की है जिसके सामने नाटक होता चला जा रहा है, लोग अपने-अपने संवाद बोलकर चले जाते हैं और वह तटस्थ है। एम्नी थी की तरफ झुक रही है और एक पति के नाते उसमें सब-कुछ देखकर चुप रहने की भयवूरी है। वह हल खोज रहा है, लेकिन उसे रास्ता नहीं मिल रहा है। इस तरह की स्थितियाँ उपन्यास में तटस्थता, एकाकीपन, अजातीयता के बोध को उजागर करती हैं। लूपिका भी इस तरह की स्थितियों से घिर जाती है। वह धामूल को अपनी भावना का शिकार समझती है। वह नहीं समझ सकती कि माँ के रहते धामूल बदल-बदलकर औरतों से हमबिस्तार क्यों चाहता रहा। वह बोये सम्बन्धों को पसंदीदारती है। वह बँध जाने के बजाय यात्रा करते भीने को बेहतर समझती है। वह विवाह जैसे बन्धनों को आवश्यक नहीं मानती। उसका अस्तित्व टुकड़ों में बंट जाता है और एक-दूसरे के बीच उसे कोई नाता दिख नहीं पाता इस तरह धामूल और लूपिका के सम्बन्धों में केवल सुविधा है। मित्र और एम्नी के सम्बन्धों में बेगानेपन का बोध है, लूपिका और दशानन में इतनी भिन्नता है कि वे जुड़ नहीं पाते। लूपिका अपनी अस्मिता खोना नहीं चाहती। उपन्यास का अन्त दशानन की अनिश्चित स्थिति में होता है। इसलिए यह अन्त खुला हुआ है—'वह बंद फाटक पर अपनी हुरियतियों को रख कर सामने फैली हुई सड़क की ओर थोड़ा झुककर कभी इधर और कभी उधर देख रहा था, कभी अपने विगत को तो कभी अपने भविष्य को (भविष्य उनका नहीं है)। फाटक बन्द है, लेकिन सड़क खुली है जिनके साथ अन्त खुल जाता है। इस तरह प्रमोद तिनहा के उसका शहर में धाधुनिकता का बोध उभरता रहता है। यह वास्तव के उस अंश को उजागर करता है जिसका सामना धाज के इंसान को करना पड़ रहा है। यह उपन्यास किसी बड़ी मानवीय स्थिति से जुड़ सका है या नहीं, हमने धाधुनिकता की चारणा के स्तर हैं या सवेदना के स्तर—इस तरह के सवालों की इसके नृति होने के बारे में उठाना अधिक संगत जान पड़ता है। गिरिराज किशोर के यात्राएँ (१९७१) उपन्यास में भी बाहर का वास्तव कम है और भीतर का अधिक है, यात्राएँ बाह्य कम और आन्तरिक अधिक हैं। वह चिड़ियाघर (१९६८) में बाहर के वास्तव को कह चुके हैं या पेश कर चुके हैं। इस उपन्यास में सेसकीय के अनुसार एक नव-विवाहित

जोड़े की एक-दूगरे की समझने की कोशिश और नयनमय में बीने कुछ दिनों की नाजूक कहानी है (क्या नहीं, स्थितियाँ हैं)। मसूरी की यात्रा बाहर की है, मसूरी में यात्रा भीतर की है जहाँ समझने की कगमकग जारी है। यह उपन्यास भी संभोगीय कोटि में आता है, लेकिन संभोग सम्पन्न नहीं हो पाता और इस स्थिति में अनेक घातकारक यात्राएँ जारी हो जाती हैं। इसे कहने के लिए नाजूक स्थितियों को ध्वनित किया गया है। पत्नी मुबह ताजा लगती है, दिन में उसे छटास सग जाती है और रात होते-होते वह बारी हो जाती है। पत्नी की यह स्थिति पति में निधिलता पैदा कर देती है। मारक निधिलता में यह योष जगाती है कि क्या कुछ दिन उसके साथ रहने पर भी उसमें उतनी ही अपरिचित है जितना रात के अँधेरे में पसरा वह पहाड़ी नगर। इस तरह नगर-बोध, जो पहाड़ पर खला गया है, प्राधुनिकता के बोध से जुड़ जाता है। अन्दर और बाहर की यात्राएँ अपरिचित से घुड़ होकर अपरिचित के साथ बन्द हो जाती हैं। वह जानती है कि पति की इस हालत के लिए वह खुद जिम्मेदार है और मैं उसे समझाने की कोशिश में यह कहता है कि वह हमेशा ऐसा नहीं रहेगा। इस स्थिति में कभी अजनबीपन से छुटकारा पाने की बात है तो कभी घोरियत से; लेकिन दोनों से घिरे रहना इनकी नियति है जो अभिसप्त है। इनकी मानसिकता का हाथों के माध्यम से जुड़ जाने के बाद मैं का कम बोलना या अधिक बोलना ओवरर लगने लगता है। इस तरह इस उपन्यास में पति-पत्नी संभोग के बिना उसी तरह अपरिचित बने रहते हैं जिस तरह अन्तः-उपन्यासों में पति-पत्नी या आदमी-औरत संभोग के बाद और अधिक अपरिचित हो जाते हैं या अकेले पड़ जाते हैं। मसूरी में बारिश की बजह से सब कुछ भीग जाता है सिवा इन दोनों के। इस तरह की काव्यात्मक भाषा महीन परतों को खोलने के काम आती है और व्यंग्य का भीना पुट स्थिति का सामना करने के। इन दिनों के लिए यह शहर खाली है, इसकी सड़कें खाली हैं, इन पर सैर करने वाले खाली हैं। आपस में वे आपस से तुल्य नहीं हो पाते। उपन्यास के अन्त में मैं का क्या को किसी और को सौंपने की बात सोचना और मैं मे नीता की याद का ताजा होना मसूरी से लौटने के लिए बाधित करता है। कहाँ लौटना है? यह अनिश्चित है और इसमें अन्त खुलकर प्राधुनिकता के बोध को उजागर करता है। मैं के लिए पूरा नगर एक अपरिचित मेहमान-नवाज बन जाता है जो उसके बराबर बैठा उसे ताक रहा है। अगला उपन्यास बेघर (१९७१) ममता कालिया का है जिसमें संभोग संदेह में बदलकर पति-पत्नी के सम्बन्ध को तोड़ डालता है। इस तरह समाकालीन उपन्यास संभोग का न होकर सम्बन्धों और स्थितियों का होता जा रहा है। इससे यह आशय नहीं है कि प्राधुनिकता की प्रक्रिया संदर्भों को उजागर नहीं करती, सम्बन्धों

धीरे स्थितियों को ही उजागर करती है। इस उपन्यास की आधारशिला प्राधुनिकता और संस्कारवद्धता के बीच तनाव को लेकर रखी गई है। इसमें एक लड़की के कंबोरेपन को पुरानी कसौटी पर परखा गया है। संजीवनी से सभोग के बाद परमजीत को यह एहसास कबोठने लगता है कि दादी से पहले उसकी धनन दुनिया रही होगी जिसका भागीदार कोई और रहा होगा। इसका कारण यह है कि संजीवनी सभोग के समय न चौखी, न पुकारी और न ही उसे खून आया। इसलिए परमजीत पर पहला न होने का दुःख इतना हावी हो जाता है कि वह दोनों के सम्बन्धों को तोड़ देता है। मायक का यह विश्वास कहीं तक शरीर-विज्ञान पर आधारित है—यह दूसरा सवाल है। ममता कालिया ने इस दृष्टि पर चोट करना चाहा है। यह संजीवनी अपने प्रांग के खरा-से फैलाव के बाद भी कंबोरी है, अरिथहीन नहीं। इस बात को पहले भी उपन्यासों में कहा गया है, लेकिन इसे कहने का अन्दाज भिन्न है। इसमें परमजीत का जीवन टूटन और ठहराव से घिर जाता है। वह रमा जैसी कजूस और फूहड़ लड़की से शादी करने के बाद निरन्तर अजनबी-पन और खालीपन के बोध से अधिक टूटता चला जाता है। रमा की धर्मियाँ ने परमजीत को एक पुरखा बना आता है। उपन्यास का अन्त घसीटा गया लगता है, लाजमी और पर दियोग या है। यह उपन्यास का लाजमी अन्त नहीं है। परमजीत का अन्त करने के लिए सापेक्ष यह अन्त लाजमी है। इस उपन्यास की संरचना में प्राधुनिकता की प्रक्रिया धीरे-धीरे उभरती है। परमजीत पहले अकेला है, संजीवनी का प्रास-पास भी अकेला है; लेकिन उससे जुड़कर वह अकेला नहीं है। सहर भी अजनबी नहीं है। परमजीत के मन में कंबोरेपन की धारणा उसकी जीवन-दिशा ही बदल देती है। वह संजीवनी से दूटकर या कटकर अपनी निजता खो बैठता है। वह भीगत पति और भीगत माप खो बन जाता है, लेकिन अपनी पहचान खो बैठता है। इसमें यहाँ तक तो प्राधुनिकता की प्रक्रिया जारी है; लेकिन उपन्यास का अन्त, जिसे परमजीत के अन्त में दिखाया गया है, इस प्रक्रिया को ठण कर देगा है।

१०—मणि मधुकर का उपन्यास लकंद मेमने (१९७१) का परिवेश इन उपन्यासों से हटकर है। यह महानगर न होकर रेगिस्तान है जिसके एरान् में और नगरी की भीड़ में अकेलेपन, अजनबीपन अगनेपन के बोध में अन्तर मात्र इतना है कि रेगिस्तान के एकान्त में यह अधिक गहरे में है। इस उपन्यास के कुछ पात्र या मेमने, जो लकंद हैं, नगर-बोध को लिए हुए हैं, रात्रस्थान के एक छोटे से गाँव नेगिया में रहते हैं जिसका खालीपन पराया-पराया लगता है। मणि मधुकर का र्विद इसके खालीपन को पकड़ने के लिए प्रापा को नये मोड़ देना

है, इसकी परतों को उछाड़ने के लिए, इसकी सरलता को हथियाने के लिए कभी संज्ञा को क्रिया तो कभी क्रिया को संज्ञा में बदलता है। इस बियावान के साँव-साँव में दमघोट एकाकीपन गहराने लगता है। रामोतार पोस्टमास्टर, जानवरों का डाक्टर, बन्ना, जस्सू आदि में प्राधुनिकता का बोध कभी बेगानेपन में उजागर होता है तो कभी भ्रकेनेपन में, कभी जिन्दगी भीर भीत में विन्तन में तो कभी व्यथता के बोध में। नेगिया गाँव मनहूस है, जीवन का परिवेश मनहूस है जिसमें इन्सान को साँस लेनी पड़ रही है। इसमें संभोग घोर बलात्कार के प्रसंग भी है। इसलिए समकालीन उपन्यास में संभोग की बात छिपेरे बन्द कमरे से लेकर संभोग कम तक की जाती है। इस उपन्यास में संभोग कभी खुले टीले पर है तो कभी झोंपड़ी में है। बन्ना की दृष्टि में प्राधुनिकता भलकती है। वह रामोतार पोस्टमास्टर की पत्नी रेगिस्तान के एकान्त में भ्रकेला है। जानवरों के डाक्टर का भेस से संभोग रेगिस्तान के एकान्त का परिणाम है जो उसके ताप को ठण्डा करता है।^१ सुरजा एक मेमने की तरह है जिसे छीना जाता है। इस गाँव का डाकिया इसे नगर से जोड़ने वाली कड़ी है। बन्ना के व्यक्तिगत में प्राधुनिकता का बोध बार-बार उमरने लगता है। 'रामोतार की जिन्दगी में जितना प्यार करती है, उतना ही उसकी भीत से।'... 'बोनों के बीच बिभाजन-रेखा खींच देना उसके बस की बात नहीं है। वह पति को भारी महत्त्व देती है घोर घरने मूढ़ागों को भी। एक ऐसी स्थिति में टिक गई है कि निराश की जागरूकता शाम हो चुकी है।'... 'दाग़लब जब अपनी हुई पहचान सेता है तो घावचरन हो जाता है। घावचरन घोर गुनी। मुन्म किर पादे रेन हो या पानी कोई घम्वर नहीं पहना।' बन्ना एक बीन घोरत है घोर रामोतार के तब कर निरा या कि वह बन्ना के मोन को नहीं तोड़ेगा, उसकी निश्चिन्ता में गुनव नहीं दानेगा।^२ बन्ना की स्थिति का बयान इस तरह है—'सुदामा में वह बापूनी भी' मेडिन रेगिस्तान की इन मनहूनिपन ने उसके छलछपाहट को मोन निरा या।'... 'वह समूचे गुनक, नीरत घोर बंजर माहौल पर एक उबल मरी मरी की तरह उमड़ अये, पर तभी उसकी महूर आने घाग-वाग कुछ कोढ़ने लगनी थी—नदी, कहीं है वह नदी? उसके घम्वरग में तो नदी है।' उगे घम्वर लेने की या घण्टीम माने की लन बावद इनविग पड़ चुकी है कि कोरिरन में घम्वारी छुटकाया या मडे। इनी तरह उदराव की स्थिति को

१. एनेड मेमने—पृ० ३०।

२. " " " "—पृ० ७९।

३. —वही—

४. एनेड मेमने—पृ० ३३-३४।

इस मनहूस माँव में घाँका गया है जहाँ तीन या तीस सालों में भ्रन्तर नहीं पड़ता। यहाँ का हाल न बदलने वाला है। कभी-कभी ध्वंश के छोटे इस ठहराव को तोड़ने के काम आते हैं। रामीतार अपनी धोरियत बाइने के लिए कभी गितहरियों को दाना चुगाते हैं तो कभी हिरणों का शिकार खेलने चले जाते हैं। रक्से शकिया को यह सगता है कि रेत के इन ढूँहों में रहने वाले सभी लोगों का जीवन बॉस की फटी खपचियों की तरह है। सगता है कि सब ठीक है। लेकिन भन्दर-ही-भन्दर घुनें जल रही हैं। मोरचंग घुमा दे रहे हैं। क्या जल्मू, क्या डॉक्टर, क्या पोस्टमास्टर, क्या बन्ना और क्या वह खुद—सब मोरचंग हैं, एक-दूसरे को बजा रहे हैं। जो जितना हताश होता है वह उतना ही तेज बजता है।^१ इस तरह की संवेदना में भीगा वह उपन्यास काव्यात्मक स्तर पर उठने सगता है। भ्रन्त में आकलाने के टूट जाने के साथ बन्ना और रामीतार के सम्बन्ध भी टूट जाते हैं। बन्ना और सन्दो के सम्भोग के बाद डॉक्टर और रामीतार के सवाद में आधुनिकता उजागर होने लगती है—

"आजकल तुम्हें नेहरूजी को याद नहीं आती।" डॉक्टर ने उपहास के ढण्डे सहजे में कहा।

"आती है, उस समय, जब सपने देख रहा होता हूँ।" रामीतार ने बिना झिझक के कहा। "इन सालों में वह काफी बदल गए होंगे।"

"तुम भी तो बदल गए हो।"

"मैं—मैं नहीं बदला।" उसकी आवाज में कीकापन उतर आया, "रेत आदमी को बदलती नहीं है।" इसमें आधुनिकता के बोध की आँका जा सकता है। इस उपन्यास का भ्रन्त भी इसी बोध को लिए हुए है। यह सब दस बरस पहले का जीवन है, उन लोगों का जीवन जो अपने अस्तित्व को रेत की रिकयता में डुबो देना चाहते थे। जितनी हडबडी और विवशता ये थे भाए थे उतनी ही उतावली और उदासी के साथ वापस चले गए, बिसर गए। पीछे रह गई बही धूल वह किरकिरीहट जो दीर्घों से अधिक घमनियों के लून में बजनी है। नेगिया लाली हो चुका है। एक-एक करके सबको याद किया जा रहा है। उपन्यासकार मंच पर आकर अपना संवाद बोलकर जता जाता है कि रैवड़ की तपान वेडों की पीछे छोड़कर अमानक कुछ सफ़ेद मेमने आगे निकल गए हैं। वह खुद भी एक सफ़ेद मेमना है। इस छोटे-से उपन्यास को इतना धूल इस-लिए देना पड़ा है कि इनकी संरचना में एक निजना है जो इसे अन्य उपन्यासों से भलग कर देती है। मन्मू भंडारी के उपन्यास आपका बंटो (१९७१) के

१. सरोद मेमने—पृ० १२०।

२. " " "—पृ० ११६।

आधुनिकता की पहचान करना संगन भी है या नहीं, यह दुविधा बनी रहती है। एक तरफ यह उपन्यास आधुनों में गीता संगन है, भावुकता में भोग संग है और दूसरी तरफ बंटी माँ और बाप दोनों से कटकर मिसफिट होने का बोध कराना है। क्या हम उपन्यास में नई कहानी को आधुनिकता को धाँकना सही है बंटी के माँ-बाप में तलाक़ हो जाता है, बंटी माँ के पास है। माँ की दोबारा शादी हो जाती है। बंटी के लिए वहाँ रहना कठिन हो जाता है। वह बाप में यही जाना है। उनका भी दूसरा विवाह हो जाता है। वहाँ भी वह मिसफिट है इसलिए उसका हॉस्टल में रहना लाजमी हो जाता है। वहाँ जाने से पहले वह जिन स्थितियों से गुजरता है उसका विचित्र उपन्यासकार ने कुशलता से किया है; लेकिन इस कुशलता में कहीं आधुनिकता उजागर होती है—इसे झोके से मनलय है। क्या इसकी रचना इस अन्त को दृष्टि में रखकर की गई है? क्या इसका उद्देश्य बंटी के कट जाने या मिसफिट होने में लक्षित होता है। बंटी की समस्या मानवीय है; लेकिन इस समस्या को निगलने में या उपन्यास का रूप देने में मन्नु भंडारी का लेखक और माँ इतने झुलमिल जाते हैं कि लेखक की दृष्टि माँ की ममता से गीली होकर धँकली पड़ जाती है, तटस्थ नहीं रहती, भावुकता की धारा धार-धार फूटने लगती है। कहीं-कहीं आधुनिकता के संकेत भी मिल जाते हैं जो इस धारा में बह जाते हैं। 'पाकुन के लिए साथ रहने की यत्नशा भी बड़ी बिकट थी और भलगाव का भ्राम भी। हम नाल का विवाहित जीवन—एक अंधेरी सुरंग में चलते चले जाने की अनुभूति से भिन्न नहीं था। आज जैसे एकाएक वह उसके अन्तिम छोर पर आ गई है।' 'पर कैसा यह छोर! न प्रकाश, न वह सुनापन। न मुक्ति का एहसास। लगता है जैसे इस सुरंग ने उसे दूसरी सुरंग के मुहाने पर छोड़ दिया है—फिर एक और यात्रा—वैसा ही अंधकार, वैसा ही अकेलापन।' इसमें आधुनिकता का बोध भ्रमक दे जाता है; लेकिन बंटी को लेकर बार-बार भावुकता की धारा बहने लगती है जो आधुनिकता को बहाकर ले जाती है। यह कभी शिकंजा की बात को लेकर है तो कभी ग्राम के पीछे को लेकर, कभी ममी को लेकर है तो कभी पापा को लेकर और फिर पापा को लेकर है। यह सदेह होने लगता है कि उपन्यास मन्नु भंडारी का लेखक लिख रहा है या इनमें माँ लिखवा रही है। बंटी का रोना पहले बाहर है और फिर भीतर चला जाता है, मौन धारण कर लेता है। बंटी फूँकी के चले जाने पर निपट भरेला हो जाता है और यहाँ से उपन्यास की रचना व्यंग्य के स्तर पर उठने लगती है। कभी व्यंग्य ममी के दूसरी शादी के बाद नये नाम को लेकर है तो कभी बंटी के नये

१. आनका बंटी—पृ० ३६ !

नाम को लेकर—बंटी जोड़ी, धरूप जोड़ी। बंटी के बारे में जब यह कहा गया है कि वह पातलू है, अरेला है, मिमिक्रिट है तो इसमें भाषुनिकता के बोध को धारित जा सकता है; लेकिन जब उपन्यास में भाषुकता की धारा, धागुओं की धारा धमने में नहीं आती तो यह भाषुनिकता को बहाकर से जाती है। बंटी के लिए एक घर में उसकी ममी है, उसके पापा नहीं हैं; दूसरे घर में उसके पापा हैं, उसकी ममी नहीं है। इसलिए उसकी निपति वहाँ रहने में है जहाँ दोनों नहीं हैं, जहाँ पापद यह खुद भी नहीं है।

११—एक चूहे की भौत (१९७१) एक नये धन्दाज पीर मित्राज का उपन्यास है जिसकी रचना हिन्दी में सायद पहली बार देशने को मिली है। बंटीउरजमा ने कायाभरण की पद्धति का उपयोग उस वास्तव की पकड़ने के लिए, कहने या वेस करने के लिए किया है जिसका प्रयोग कापका ने अपनी कहानी कायाभरण या भौता में किया है। चूहा सायद भौता से अधिक व्यापक संकेत देने की क्षमता रखता है। बामू ने भी चूहे की जान विलेप उपन्यास में की है। इन हथानों से यह नतीजा निकालना आलोचक के लिए सुगम हो जाता है कि बंटीउरजमा नकलची है और ऐसे चूहेमार आलोचकों की कमी नहीं है जिसका बामू चूहों को मारने के सिवा और कुछ नहीं है। इस उपन्यास में बात जिनकी सरल है उसकी ही जटिल है, कहने का ढंग बितना सादा है उसका ही पेचीदा है और यह भाष्य जटिलतर होते जाते वास्तव को पकड़ने में लिए लाजमी है। इसमें दो चूहेमारों की भौत की कथाएँ हैं जिनके नाम तक नहीं हैं। धात्र की स्थिति में इन्सान नामहीन होने की गवाही देने लगा है, एक भस्तर या एक नन्दर बनना जा रहा है। यह उसी तरह जिस तरह कापका के उपन्यास अभियोग में नायक नेमल मिस्टर के बनकर रह जाता है। इसमें भाषुनिकता का बोध उजागर होने लगता है। डॉ० हरदयाल ने एक चूहेमार की नायक कहा है और दूसरे को उपनायक।^१ उपनायक II है जो बिचकार भी है। दोनों बड़े सरकारी दफ्तर में तीसरे दर्जे के चूहेमार हैं, यानी छोटे चूहेमार हैं। यह दफ्तर जिसमें उपन्यास के परिवेश को समेटा गया है एक बड़े तन्त्र का संकेत देता है जिसमें इन्साज की हस्ती या हैसियत एक चूहेमार से अधिक नहीं है, जिसका काम चूहे मारने के सिवा कुछ नहीं है, जहाँ चूहे मारते और पैदा होते जाते हैं। इस तरह यह तन्त्र बेमानी है, बेकार है; लेकिन इसके बिना हस्ती सतरे में पड़ सकती है। यह बोध अस्तित्ववादी दृष्टि की उजागर करने लगता है जिसके मूल में भाषुनिकता की प्रक्रिया है। यह बोध नगरीकरण की प्रक्रिया से भी जुड़ा हुआ है; एक महानगर में इन्सान या चूहे-

१. सर्वधा (५३भा)—जनवरी १९७२।

मार की संवेदना को लिए हुए है। उपन्यास की शुभ्रान होती है—'वह छूहेमार था—तोसरे दर्जे का।' वह रोटी कमाने के लिए चूहेखाने में केन्द्रीय गविवालय में चूहेमार का काम करता है, यानी चूहे मारना है, या फाइलों को निपटाता है। य भी वह के साथ इसी चूहेखाने में चूहे मारता है इस काम से न को नफ़रत है; लेकिन अपना और अपनी माँ का पेट भरने लिए यह काम उसे करना पड़ता है। उसकी माँ जब मर जाती है तो वह काम छोड़ देता है और चित्र बनाने का काम करने लगता है। उसके चित्र तो रोटी कमाते हैं और न ही नाम कमाते हैं। इस दशा में वह एक घरी बेचने वाली, गन्दी गली में रहने वाली सोनिया का आश्रय पाता है; लेकिन य, जो एक सफल चूहेमार है, साधारण चित्रकार है, न में इतनी जलन पैदा कर देता है कि वह आत्मघात कर लेता है। यह उपनायक चूहेमार की मौत की कथा है जिसे कहने का अन्दाज उपन्यास में आसदीय ध्वंग्य को लिए हुए है। नायक चूहेमार की कहानी थोड़ी लंबी है। न की खुदकसी का इतना गहरा असर इस पर पड़ता है कि वह चूहे मारने के काबिल नहीं रहता। उसकी बदली चूहेखाने से मुहाफ़िजखाने में की जाती है जहाँ मारे गए चूहों की सुरक्षित रखा जाता है। बड़ीउपजमा चूहेखाने और मुहाफ़िजखाने के एक-एक नियम, एक-एक तरीके को इस तरह बयान करते हैं कि समूचा वास्तव पकड़ में आने की गवाही देने लगता है। संकेत वास्तव से निवसते हैं, भारोपित नहीं जान पड़ते, ध्वंग्य बात-बात में इस तरह उभरता है जिस तरह कैले के पात से पान निकलता है। इस ध्वंग्य में आधुनिकता का बोध गहराने लगता है। चूहेमार नायक खुद चूहा बन जाता है। इसके कायांतरण या रूपांतरण को लेकर इने काफ़का की कहानी से जोड़ा गया है जो हर दृष्टि से भिन्न है। यह सही है कि दोनों में थोड़ी समानता भी है, दोनों छोटे चूहेमार हैं, दोनों में रोटी न कमाने का संताप है। छोटे चूहेमार को, जो अब चूहा बन गया है, मुहाफ़िजखाने में घुसने नहीं दिया जाता। जब वह सदर दरवाजे से या सीधे दरवाजे घुस नहीं पाता तो वह एक गन्दी गली से घुसने की कोशिश करता है जो असफल साबित होती है—गली के मुहाने पर जाली लगी हुई है जिसे वह काट नहीं पाता। वह पाइप का सहारा लेकर इसकी छत पर पहुँच जाता है जहाँ से उसे बाहर कर दिया जाता है। वह मुहाफ़िजखाने के बड़े चूहेमार को उसके घर पर मिलता है; लेकिन वह उसकी सहायता नहीं कर सकता। नियम इस तरह के हैं। इन नियमों पर लेखक की गहरी पकड़ उसी तरह है जिस तरह छोटे-बड़े और बीच के चूहेमारों के जीवन पर या रंग-बिरंगे चूहों पर। इस छोटे चूहेमार का संताप जारी है। उसे सरकारी मकान से निकाल दिया जाता है। उसकी बहन नहीं घसी जाती है और पागलों की तरह वह उसकी तोय में निगत

जाता है। इतने में वह एक अवसरमाते भवन में चित्रकला की नुमायश का विज्ञापन देखता है और यह जानकर चकित हो जाता है कि ॥ के चित्रों को य अपने नाम से दिखा रहा है। वह जब प्रसाधारण स्थिति में चौखने लगता है कि चित्र १ के नही १ के हैं तो १ उसे धक्कड़ी धाग में फँक देता है। इस तरह दूसरे छोटे चूहेमार का अन्त जो चूहा बन चुका है, एक सफल चूहेमार चित्रकार कर देता है। यह अन्त उपन्यास के बाहर होकर आधुनिकता की प्रक्रिया को सूचित करता है। इस घोर गन्धगा में उसे महसूस होता है कि सदियों से जमी मूल उसके मन और शरीर से उतरती जा रही है। उसे लगता है कि केवल १ रह गया है जो मरकर भी धमर है। आधुनिकता का बोध उपन्यास की रीति में समझा हुआ है। इसलिए यह पाठना के स्तर पर न होकर सवेदना के स्तर पर है जिसका मतलब यह हुआ कि नगर-बोध पहले से धँस गया है। शिथिलीकृत देवता जो नगर में घुस गया था, अब वह इसमें धँस गया है। यह उपन्यास संयोगीय कोटि में तो नही आता लेकिन आधुनिकता का बोध दोनों में हो सकता है। इस उपन्यास का उद्देश्य केवल सविवालय की व्यवस्था या सरकारी व्यवस्था पर खोट करना नहीं है, पूरे राज्य पर खोट करना है। इसलिए १ अपने पत्र में यह लिखता है—चूहेखाना सिर्फ वह नहीं है जहाँ तुम काम करते हो या जहाँ मैं काम करता था। सारी दुनिया ही एक बड़ा चूहेखाना है जहाँ चूहेमार बनकर ही ज़िन्दगी बसर की जा सकती है। जो चूहे नहीं मारता उसके लिए इस दुनिया में कोई जगह नहीं है।^१ १ महान् चित्रकार नहीं है, एक सफल चूहेमार ही है। वह चित्र नहीं बनाता, चूहे मारता है। इस तरह का कारागार ध्यंग्य उपन्यास के धरातल की उठा देता है। क, ख, ग नामों से न केवल भाषा के मुग में नामहीनता की उजागर किया गया है, तटस्थता को भी सूचित किया गया है, आधुनिकता के बोध को भी उजागर किया गया है। इस उपन्यास में फोटेसी का गीना परदा है जिसके भीतर से वास्तव भाँक-भाँक उठता है। यह सही है कि कुछ बातों को दोहराया गया है जिससे घनता पतली हो गई है। इस तरह ध्यंग्य का पुट भी कभी-कभी पतला होने की गवाही देता है। भाषा के महानगर में इन्सान किस तरह अपनी घस्मिता को छो रहा है, चूहों की संगत में किस तरह चूहेमार से चूहा बन रहा है इनका अन्दाज और बयान इस उपन्यास का धीर है जो इसे संयोगीय उपन्यास की कोटि से भनग करता है।

१२.—अन्तिम उपन्यास कृष्णा सोबती का सूरजमुखी बंधेरे के (१९७२) संयोगीय कोटि में एक नये अन्दाज को लिए हुए है। इसके बारे में कहा गया

• एक चूहे की मोर—५० पृष्ठ।

है कि धातुनिकृता के शराबनगर मनोविज्ञान की कुछ पद्धतियों को बड़ी सानी में उद्धारग में धोखा गया है और इसके साथ ही जिन के पुराने नबि को तोड़ा गया है। कीर्तनी मनोविज्ञान की कुछ पद्धतियों को धोखा गया है ? किम गारगी ने या किम भागा में इसे कहा गया है ? किम जिन की स्थापना की है, किम संरचना को धातुनिकृता का बोध उद्धारग होने लगा है ? शुक में ही यह मनेन दिया गया है कि रती वह मड़क है जिसका दिनारा नहीं है। वह धातु ही धानी मड़क का धातुरी छोर है।^१ क्या रती या रतिदा मित्रो मरजागी का धातुनिकृता है जो वनते-वनते मड़क के धातुरी छोर पर पहुँच गई है ? क्या वह मन्मथ गीनी सड़क है जो जब भी जनेगी, धुंधा देगी ?^२ क्या वह वाष्पव में बुरी मड़की है जिसे बुरा नाम दिया है और उनके गून निकला है ? इसके लिए उने किन्नी धातुना सहम करनी है। क्या वह इनकी ठण्डी और मनहूम है कि उनके बारे में यह कहा जाय कि उनके पाग पहले कपड़ों के सिधाय गरमाहट नहीं है ? भानुराम, गुमेर, मुवाधनियम, राजन, थीपन उनकी राह से गुजर जाते हैं। वह भानुराम से ममय की भाषा में कह रही है—‘जब-जब कोई नंबर निचाया है, कभी सही जगह पंटी नहीं बजी।’^३ वह मुवाधनियम से कहती है—‘जिसने गरीबी को छोड़ लेने के लिए कीमतों कड़े पहले हों, जिसके सम्बन्धों को कोई रियासत न हो—दिलाने के नाम पर एक सेवर तक नहीं...’^४ इस तरह जयनाथ से कहती है कि बेटे बनाने की बला इस औरत के पास नहीं है। इस तरह की भाषा में धातुनिकृता का स्वीकार है—‘हर मोड़ एक नया मोड़। भविष्य नहीं।’^५ कुछ तो होगा जिसका मुँह इन्तजार है। कोई तो होगा जिसे मेरा इन्तजार है। पर नहीं; रती को सिर्फ रती का इन्तजार है।^६ वह धातुने में देखती है, उसकी पुरानी देह में ताप नहीं है। वह पयरीली बहल्ला है जो न पियसती है न टूटती है, न छोटी होती है और न ही बड़ी। यह मनेन से संवाद का अंश है। राजन से यही कुछ होता है। वह भी इसी परिणाम पर पहुँचता है कि वह धामद औरत भी है या नहीं—इतनी ठण्डी है। अब विवाहित थीपन की धारी है। उससे साथ भी कुछ नहीं हो पाया; लेकिन कुछ होने का सिलसिला जारी रखा गया है और दिवाकर से सब होकर ही रहना

१. सृजमुखी अंधेरे के—पृ० ११ ।

१. सुजमुला नकर ५० १८।
२. " " ५० १८।

२.	"	"	५० रु० ।
३.	"	"	५० रु० ।

2.	11	12	13
3.	11	12	13

ੴ	॥	॥	ੴ ਸਤਿਗੁਰ ॥
ੴ	॥	॥	ੴ ਸਤਿਗੁਰ ॥

है। इसे इतना विस्तार दिया गया है कि उपन्यास संभोगीय कोटि में आ जाता है, धर्म सब कुछ दब जाता है। यह अंधेरे में मूरजमुखी की मरखा है। अन्तिम तान दिया कर के इन्तजार में यदि न तोड़ी जाती तो उपन्यास में प्राधुनिकता की प्रक्रिया संभोग में घबकड़ हो चुकी थी। यह संयोग की बात है या सकारण है कि समकालीन हिन्दी-उपन्यास आकार में छोटा होता जा रहा है। क्या विस्तार में वास्तव को पकड़ना उपन्यास में कठिन हो रहा है? क्या लम्बी-चौड़ी हाँकने का जमाना बीत गया है? इन बीस उपन्यासों में एक ही आकार में बढ़ा है।^१ एक घोर बढ़ा है जिसे लिया नहीं जा सका।^२ क्या इसका मतलब यह हुआ कि प्राधुनिकता का बोध अभी जेबे में है, गहरे में नहीं घँस पाया है? क्या भारतीय परिवेश में नगर-बोध या नगरीकरण की प्रक्रिया, जिससे प्राधुनिकता का बोध जूट गया है, इतनी तेज नहीं है जितनी वह अमरीका या योरोप में है? इन सवालों के जवाब मनोविज्ञान और समाजशास्त्र के पण्डित साफ़ बेहतर दे सकते हैं। इतना यहाँ दोहराया जा सकता है कि मात्र प्राधुनिकता से उपन्यास न तो कृति बन सकता है और न ही इससे वंचित हो सकता है। हर कृति के अपने कला-निम्न होते हैं, निजी संरचना होती है और वह अपनी पहचान खुद बेहतर करवा सकता है। क्या इसकी परख भी हो सकती है कि एक कृति दूसरी कृति से बेहतर है? यदि हो सकती है तो इसकी कसौटी क्या हो? यहाँ केवल उपन्यास में प्राधुनिकता को पहचानने की कोशिश की गई है जो अचूरी है। यह अचूरी इसलिए है कि कुछ उपन्यास छूट सकते हैं जिनमें प्राधुनिकता का बोध हो सकता है।^३ और जिनको लिया गया है उन सबका उपन्यास होना भी लाजमी नहीं है और न ही यह लाजमी है कि इनमें प्राधुनिकता संवेदना के स्तर पर है। यह धारणा के स्तर पर भी है। उपन्यास कविता और कहानी की तरह क्यों प्राधुनिकता की खुनोती का सामना नहीं कर पाया है। यह सवाल काय है। क्या इसका कारण शिथिलता है? लगता तो है।

१. मोहन रायदा : अंधेरे बन्द कमरे।

२. गिरिश आर्यादा : बूझ-झूझी रंग।

३. मोहनरायदा दोष—कुछ हिन्दीवाँ के मतानुसार, (२) सिरदेस—बेनुन, (३) गंगाधरदास बिमल—कही बुद्ध और, (४) मोहनसाहनी—कविता, (५) रामदत्त मिश्र—बच टूटना हुआ, (६) सुरेश सिन्हा—मुफ्त अंधेरे पक्ष पर, (७) जगदम्बा प्रसाद दोजन—कटा हुआ मासमान, (८) इंदिरा—हत्या, (९) राजकमल चौधरी—मादनी मरी हुई, (१०) मधुकर गंगधर—बही सच है, (११) काशीनाथसिंह—अपना मोर्चा, (१२) गोविन्द निम्न—उत्तरी हुई धर।



आधुनिकता और नाटक

१—प्राधुनिकता का बोध मानव की नियति और स्थिति को उजागर करने में उसी तरह है जिस तरह मध्यकालीन या रोमांटिक बोध था और जिनसे यह प्रलग होने की गवाही देता रहा है और दे रहा है। रोमांटिक बोध जिस तरह मध्यकालीन बोध से एकदम और पूरी तरह कट जाने की गवाही नहीं देता, उसी तरह प्राधुनिकता का बोध भी रोमांटिक बोध से एकदम और पूरी तरह कटने की साक्षी नहीं देता। इसलिए प्राधुनिकता की प्रक्रिया के एक से अधिक दौर कविता, कहानी उपन्यास और नाटक में झूकने की मिलते हैं। प्राधुनिकता को जब मूर्त्यों के साथ में डाला गया है तो इसका परिणाम प्राधुनिकवाद में निरालता रहा है जो संकुलता की स्थिति को पैदा करता रहा है, पहले दौर की कसीदी पर दूसरे दौर की प्राधुनिकता को भरता जाता रहा है और इसमें रोमांटिक बोध को पाया जाता रहा है। प्राधुनिकता का बोध नगर-बोध से भी पूरा जुड़ा है; इसलिए इसकी प्रक्रिया को भगरीकरण की प्रक्रिया से जोड़ा जाता है। प्राधुनिकता कभी धारणा के स्तर पर है तो कभी संवेदना के स्तर पर। इसी तरह प्राधुनिकता के बोध को चिन्तन के किसी एक भाड़े में सीमित करना भी असंगत जान पड़ता है। यदि मानव की स्थिति पर अधिक बल दिया गया है, इतिहास के बोध को अधिक महत्व दिया गया है तो प्राधुनिकता का बोध एक तरह का है और यदि मानव की नियति को भरकन्द बनाया गया है, इतिहास की निरन्तरता को छोड़ा गया है तो यह दूसरा रूप धारण कर लेता है। इन दोनों में तनाव और विरोध भी पाया जाता है। प्राधुनिकता का सबाल इतना सरल भी नहीं है कि इसे इस तरह के मूर्त्यों में बाँधा जा सके या इसे किसी निश्चित परिभाषा में जकड़ा जा सके। इस सबाल के साथ अनेक पेचीदा सबाल जुड़े हुए हैं, उनमें से हैं कि इन्हें सुलभमाना कठिन काम है। इसकी पूरी समझ का ठेका भी किसी एक के पास नहीं है। इसका यह मतलब भी

१—आधुनिकता का बोध मानव की नियति और स्थिति को उजागर करने उसी तरह है जिस तरह मध्यकालीन या रोमांटिक बोध या और जिनसे अलग होने की गवाही देता रहा है और दे रहा है। रोमांटिक बोध जिस तरह मध्यकालीन बोध से एकदम और पूरी तरह कट जाने की गवाही नहीं देता, उसी तरह आधुनिकता का बोध भी रोमांटिक बोध से एकदम और पूरी तरह कटने साक्षी नहीं देता। इसलिए आधुनिकता की प्रक्रिया के एक से अधिक दौर बता, कहानी उलगास और नाटक में आंकने को मिलते हैं। आधुनिकता जब मूर्तियों के सचित्र में डाला गया है तो इनका परिणाम आधुनिकवाद में मिलता रहा है जो संकुलता की स्थिति को पंदा करता रहा है, पहले दौर की ओरी पर दूसरे दौर की आधुनिकता को परखा जाता रहा है और इसमें रोमांटिक बोध को पाया जाना रहा है। आधुनिकता का बोध नगर-बोध से भी अलग हुआ है; इसलिए इनकी प्रक्रिया को नगरीकरण की प्रक्रिया से जोड़ा जाता है। आधुनिकता कभी धारणा के स्तर पर है तो कभी सचेतना के स्तर पर। इसी तरह आधुनिकता के बोध को चिन्तन के किसी एक बाड़े में सीमित नहीं समझा जान सकता है। यदि मानव की स्थिति पर अधिक रूप दिया है, इतिहास के बोध को अधिक महत्व दिया गया है तो आधुनिकता का एक तरह का है और यदि मानव की नियति को महत्त्व बनाया गया है, तो मानव की निरन्तरता को तोड़ा गया है तो यह दूसरा रूप धारण कर लेता है। इन दोनों में तनाव और विरोध भी पाया जाता है। आधुनिकता का महान्त गमल भी नहीं है कि इसे इस तरह के मूर्तों में बाँधा जा सके या इसे निश्चित परिभाषा में जकड़ा जा सके। इस महान्त के साथ अनेक पेचीदा चीजें जुड़े हुए हैं, उनमें [] है कि इन्हें सुझाना कठिन काम है। इसकी समझ का ठेका भी किसी एक के पास नहीं है। इनका यह महत्त्व जो

नहीं है कि इस पर रहस्य का पन्ना डालकर इसकी जूनीनी में मूँट कर दिया जाय, इसे हाथी का पाँव बनाकर इसके नीचे गड़-बुछ मसेट दिया जाय या इसे हाथी बनाकर इसकी मूँट या पूँछ या कान में धाधुनिकता को मीनित कर दिया जाय। यह भी नहीं है कि शिष्य इतना धाम है कि इसमें तटस्थ होना गठित है। आज नहीं कविता और नयी कहानी के छान्दोन्नत में रोमांटिक बोध को घोलना जाने लगा है, बिम्ब-विधान और संकेत-विधान में इस बोध की दूसरी महार की गराही मिलने लगी है। छायावादी कविता भी केवल पनापनकारी नहीं थी। इस तरह नयी कविता रोमांटिक बोध को घाले से जाने वाली है, यह इसका संशोधित संस्करण है जिते उत्तर-छायावादी कहना अधिक मंगत है। इन दोनों में गौमापन भी है और अचणाय भी। मुक्तिबोध की कविता को भी इसका आधार बनाया जा रहा है। अज्ञेय की कविता के बारे में या गिरिजाकुमार गांधुर की कविता के बारे में इन दृष्टि से दो मत नहीं हैं। यदि छायावादी समानता पर बल देने के बजाय इसमें भिन्नता पर बल दिया जाए तो इनकी कविता छायावाद से अलग होने की गवाही देती है। इसे कभी स्वीकृत के अस्वीकृत होने की शब्दावली में कहा गया है तो कभी बिम्ब-संकेत की भाषा में। बिम्ब-संकेत को अन्तिम रूप में पराभौतिक करार देकर नयी कविता को छायावादी कोटि में रखने की कोशिश जारी है। इमिज्ड की कविता को भी रोमांटिक साबित किया जा रहा है। यह इसलिए कि कवि बिम्ब-रचना की शक्ति से काम लेते हैं और वास्तव को सीधे पकड़ने में रह जाते हैं। अज्ञेय भी दावा तो रोमांटिक-विरोधी होने का करते रहे हैं, लेकिन रचना असाध्य बोणा या सागर-मुद्रा की करते रहे हैं जिनमें रोमांटिक बोध पर रहस्य का झीना परदा डाला गया है। इस बिन्दु पर पहुँचकर इस तरह के सबानों के जंगल में भटकने की स्थिति है। क्या कविता को आधार बनाकर कहानी, उपन्यास और नाटक में धाधुनिकता को घाँकना संगत है? यह एक ठेढ़ा सवाल है। क्या कविता में धाधुनिकता का बोध इसलिए भिन्न है कि कविता की लय या इसकी संरचना कहानी आदि से भिन्न होती है? आम तौर पर कविता के आलोचक पर यह आरोप लगाया जाता है कि वह इसके मानों के आधार पर कथा-साहित्य और नाटक को तोलने लगता है। यहाँ सवाल कृतियों की पहचान-परख का इतना नहीं है जितना इनमें धाधुनिकता की पहचान-परख का है। अगर यह सही है तो हिन्दी-उपन्यास और हिन्दी-नाटक में धाधुनिकता का बोध इतने गहरे में क्यों नहीं है जितना यह कविता और कहानी में है? क्या उपन्यास की विधा विस्तार की वजह से लेखकों की पकड़ में नहीं आ रही है या नाटक की विधा रंगमंच से अलग रहने के कारण धाधुनिकता से प्रायः अछूती रह गई है? क्या इसकी वजह यह है नाटक में शब्द नाट्यात्मक होने के बजाय

कथात्मक होने की गवाही देता रहा है ? क्या नाटक में मानव की जिम स्थिति और नियति को उजागर करने की या जिस बाहर-भीतर के वास्तव को पकड़ने की कोशिश है, उसमें प्राधुनिकता की चुनौती है ? यदि यह है तो यह किस तरह और कैसे है ? इसी तरह नाटक में प्राधुनिकता की शुरुआत कहाँ से करना अधिक संगत है ? क्या कविता-कहानी की तरह नाटक में भी प्राधुनिकता के एक से अधिक धोर घाँकने को मिलते हैं ?

२—यह विविध संयोग की बात है कि नाटक में भी प्राधुनिकता की शुरुआत उसी समय घाँकने को मिलती है जिस समय कविता और नहा मिलती है। निराला का कुकुरमुत्ता (१९४१), प्रेमचन्द की कहानी (१९३६) और भुवनेश्वर प्रसाद का नाटक ऊत्तर जोहंस (१९३०) में पार छपा था, जिसे बाद में कारवाँ संकलन में छपा गया और इसके कारवाँ तथा अन्य एकांकी (१९७१) में इसे छपा गया है। इसे एकांकी नाम देना अधिक संगत है या सपु नाटक का—यह घसग सवास है। नवरंग (१९७०) में अन्य सपु नाटकों में भी शामिल किया गया है जि प्राधुनिकता के बोध की गवाही मिलती है। भुवनेश्वर के एक और सपु नाटकि के कीड़े (१९४६) को प्राधुनिकता के बोध का दस्तावेज उसी तरह म गया है जिस तरह कुकुरमुत्ता (१९४१) को। यह साबित इसलिए कि दो विसंगति का बोध है। भुवनेश्वर ने कारवाँ के प्रवेश में (१९३५) इस त के बिचार देने का साहस किया है जो परम्परा से टूटने की गवाही देते हैं प्राधुनिकता को उजागर करते हैं—प्रादिम मनुष्य ने जब एक शब्द कहा, उस बोध, मैंने एक समस्या हल कर दी, पर वास्तव में उसने एक समस्या न बन किया। संदेह बुद्धि के लिए एक विधान है। प्राधुनिक युग एक पाक का नाम है, उसे बचने दो। हिन्दू-विवाह वेण्यामन का पतिन रूप है समस्या को सुलझाना कई समस्याओं का नृबन करना है। समस्या नाट्य केवल एक उद्देश्य है, किसी समस्या को एक हास्यास्पद मुक्यता और घसता बना देना। क्या भुवनेश्वर के इन कथनों में विसंगति का बोध उजागर ही होता ? इस मूक में वह हिन्दी नाटक पर कभी पढ़नी बचने हैं विनये मस्या साध डालने से ही नाटक समस्या-नाटक बन जाता है तो कभी प्राधुता का विरोध करते हैं जिसे वह बलाकार के लिए बिर और हिन्दी नाटक-र के लिए भोजन मानते हैं और पुरानी कहावत के अनुसार यह अनुहम भी ता है। इनकी बात को विस्तार इसलिए देना पड़ रहा है कि यह धरने ने से कितनी घागे थी। वह बला और जीवन दोनों को घनार और निगम कर प्राधुनिकता के एक पदपु को उजागर करते हैं। इसी तरह वह दुषान्य ना और नामदी में घनार को भी घाँकने हैं; लेकिन नामदी का लुना विरोध

ट्यूटर : मैं साइकिल पर बही नहीं गया—मैं गया ही नहीं ।
 इस तरह साइकिल की बात नाटक की वस्तु से सीधा सम्बन्ध नहीं रखती,
 असंगत और असम्बद्ध जान पड़ती है; लेकिन यह उस वास्तव को उजागर
 करती है जो विसंगत है । क्या यह बात दो किसानों के इस संवाद से मेल नहीं
 खाती ?

(एक किसान दूसरे को टेढ़ा-मेढ़ा हल चलाते देखकर इस तरह
 टोकता है ।)

पहला किसान : क्या अभी तक हल चलाना नहीं आया ?

दूसरा किसान : क्या तुम मेरी लड़की की शादी पर आए थे ?

पहला किसान : इस सवाल का हल चलाने से क्या मतलब है ?

दूसरा किसान : मतलब क्या होता है ? बात से बात यूँ ही निचल
 आती है ।

क्या मतलब क्या होता है मैं विसंगति का बोध नहीं है ? इस तरह की भाषा
 या भाषा की नयी हरकत इस बोध को गहराने के काम आती है । भुवनेश्वर के
 ऊसर और लंबे के कोड़े में इस तरह की भाषा का बार-बार इस्तेमाल किया
 गया है जिसमें भाषुनिकता के बोध को झाँका जा सकता है । ऊसर में बैलुकी
 बातों का सिलसिला विसंगति की तुक को उजागर करता है । इसका अन्त
 ट्यूटर युवक को मिस्टर निवल की इस राय का पता देता है कि माने वाली
 पीढ़ी, वह चाहे बिल्ली की हो या साँव की, इस पीढ़ी से बेहतर होगी । इसमें
 कोई संशय है—एक तो युवक की पीढ़ी पर है, दूसरा अपनी पीढ़ी पर जो
 टालना जानती है । इस संवाद के बाद मंच पर ट्यूटर धकेला धधकते सिगरेट
 को जलाता रह जाता है जिसका धुआँ अन्त के बाहर हो जाता है । इस अन्त-
 बोध में भी संरचना की दृष्टि से भाषुनिकता की प्रक्रिया का बोध होने लगता
 है । यह सामूची रचना में व्याप्त है; लेकिन यह गहरे में न होकर उपले में है ।
 यह शायद इसलिए कि उन समय का नगर-बोध गहरे में न होकर उपले में
 था । नगरीकरण की प्रक्रिया नगर में या ऊसर में जारी तो है, लेकिन यह
 सतह पर है; दियोनीसस नगर में घुम तो गया है, लेकिन अभी घँस नहीं
 पाया है । लंबे के कोड़े (१९४६) में यह घँस जाने की गवाही देने लगता है ।
 डॉ॰ विपिन कुमार ने इस लघु नाटक की पहचान और परस भाषुनिकता की
 दृष्टि से की है ।^१ यह सही और गहरी शायद इसलिए है कि बालोचक नाटककार
 भी है और इनका लघु नाटक तीन अघाहिल बेंकेट के नाटक घोड़ों का इन्तखार
 की याद ताजा करता है । इस तरह के पात्र बीराहे पर भी मिल सकते हैं जिस

१. भाषुनिकता के पदम् ।

तरह गोरो के इन्तजार के या तीन अपाहिब के । तबि के कीड़े की परब बरने
 हुए विपिन कुमार का मन है कि भाज की कामदी अननवीन में, बेनुकेन में,
 बिटून में, भांडान में बिलनी है । कहानी एक न होकर अनेक हो जाती है,
 कयावस्तु-विहीन हो जाती है । तबि के कीड़े में ट्यूटर की जगह भुनभुने बानी
 ने लेनी है । इनके पहले नाटक में ट्राईंग-रूम बनावटी है और इनमें यह होकर
 भी नहीं है । यह संयोग की बात नहीं है कि भुवनेश्वर के सभी लघु नाटक बंगले
 से जुड़े हुए हैं, जो नगरीकरण की प्रक्रिया का प्रतीक है, नगर-बोध का संकेत
 देता है । इस नाटक में तरह-तरह के पात्रों में महिना अनाउंसर है, रिक्शेवाला
 है, धका धकगर है, परेशान रमणी है, मसरुऊ पनि है, कुछ लड़के हैं और पागल
 भाया है । अनमेन पात्रों के मेल से अनमेन वास्तव उजागर होता है जो कया-
 हीन है, घटनाहीन है । इसमें हान्य-भ्यग्य और उछल-कूद बासदी या कामदी
 की रचना के लिए नहीं है, विसंगत नाटक की रचना के लिए है । इसलिए भाज
 के विसंगतकार के लिए वास्तव न तो बासद है और न ही कामद, बासदीय-कामद
 है या कामदीय-बासद है । इसमें आधुनिकता की बुनौती का एक पहलू है, इसकी
 प्रक्रिया का एक दौर है जिससे नाटक अन्य विधाओं की तरह गुजरने की गवाही
 देता है । इस तरह के नाटक में कुछ हन नहीं होता; लेकिन इसे सामयिक बासदी
 को गहराने वाला भी नहीं कहा जा सकता । क्या डॉ॰ विपिन कुमार इसे बासदीय-
 कामद के रूप में धाँकना बेहतर नहीं मान सकते ? अनाउंसर के कथनों में
 इसकी झलक बार-बार मिलती है—हम सवास उठाते हैं—(भुनभुना हिलाकर)
 हम सवालात पैदा करते हैं ।.....सवालात जो बीरान सड़कों पर छिपे हुए
 जालों की तरह बिछे रहते हैं । इसी तरह मृत्यु-बोध के बारे में इस पात्र का
 कथन—‘हम मृत्यु को निरुत्तर कर देते हैं ।.....मृत्यु हमारे सिखाने सोरिया
 जाती है । हम अपनी जान छठरे में डाल सकते हैं, पेंशन नहीं ।’ इस तरह
 विसंगत नाटक में कभी कामदी का बोध है तो कभी बासदी का, कभी भ्यग्य का
 तो कभी भायरनी का । इसमें कभी प्रतीकों से काम लिया जाता है तो कभी
 संकेतों से । इसमें कहा गया है कि भाज का ताजा आविष्कार बीच के मूडर
 है । इसको तबि के कीड़े का सकते हैं ।.....यह बुलाने से बोलते और हँसाने
 से हँसते हैं—तबि के कीड़े । क्या इसमें सामयिक बासदी का बोध है ? इस
 नाटक का अन्त अनाउंसर इस तरह करती है—नहीं, अभी खत्म कहाँ हुआ
 है ? अभी तो दो मिनट हैं—एक नाच-गान और है ।.....और न जाने इस
 गाने में अन्त करने में नाटक सिमने वाले का क्या मतलब है ? मेरी समझ से
 तो पूरे नाटक में ही कुछ हल नहीं होता । इस अन्त में पाठक या सामाजिक
 की भाषा को सुना जा सकता है । एक सजग नाटककार की तरह भुवनेश्वर
 अनाउंसर के माध्यम से पाठक या सामाजिक को विसंगति के बोध को पचाने

के लिए तैयार करना चाहते हैं, बेवत की बातों में बात समझाने की कोशिश में लग जाते हैं। इस कोशिश में वह नाटककार की मानसिक रोग का निवार भी बना डालते हैं जो इस तरह की रचना करता है। गान का चयन भी विसंगति के बोध को गहराता है—बीबी बोले नहीं। यह बोध न केवल नाटक के घन्त-बोध में उजागर होता है जो अनाउंसर के हँसी से छोटपोट होने में घन्तहीन हो जाता है, इसकी पूरी संरचना में समाया हुआ है। परेशान रमणी का मस्तक पति बहुकता रहता है और यह अपने दिमाग को धाराम देने के लिए है। इस बात को टालने के लिए रमणी पागल भाषा का हवाला देती है जो देखती नहीं है, केवल खोजती है—न जाने क्या और कहाँ इसी तरह बने धम्मर और परेशान रमणी रिक्शावालों को लेकर जो संवाद है वह भी विसंगति के धम्माज को लिए हुए है। लंबे के कीड़े का समस्त संसार उपट-मुलट है, विसंगत है, बेमानी और बेमतलब है। इसे उजागर करने के लिए जिस भाव्यात्मक ध्वज का इस्तेमाल किया गया है वह काव्यात्मक है, बाहर से टूटा और भीतर से जुड़ा हुआ है। इसलिए विपिन कुमार ने इसे लकीरी न कहकर बहुयामी माना है जिसके लिए नाटक का सहारा लेना पड़ना है, कविता खुद नाटकीय हो जाती है या कवि नाटक लिखने लगता है।^१ यह सही है कि भुवनेश्वर के छोटे नाटकों का स्वर इनका उल्टा हुआ नहीं है, मानव की नियति और स्थिति को गहरे और व्यापक परागत पर पकड़ने से यह भी जाता है; लेकिन हमसे संदेह नहीं है कि 'वह सतही लुक से मृदुलात्मक केतुक की ओर, नाममयी से समरु की ओर और पुराने से नये की ओर प्रवाय से जाते हैं' और हमसे प्राप्तिवत्ता के बोध का एक बहुत उजागर होना है। कविता में निराशा की तरह, कथा-साहित्य में प्रेमचन्द की तरह भुवनेश्वर नाटक में प्राप्तिवत्ता की धुरपाल करते हैं। निराशा के कुटुरमुला में और भुवनेश्वर के लंबे के कीड़े में प्राप्तिवत्ता का बोध विसंगति को लिए हुए है। विसंगति क्या है का जवाब मानव की नियति और स्थिति क्या है के सवाल से जुड़ा हुआ है। विसंगति के नाटककारों और चिन्तकों के अनुसार मानव की नियति उद्देश्यहीन है, उनके व्यस्तिक की संगति न तो परिदेस से बँटती है और न ही उसकी हम्मी की संगति उनके पैदा होने और मर जाने से बँटती है। उद्देश्यहीनता का बोध परासीनिक मानव की स्थिति को पैदा करता है। पहले भी नाटककारों ने इस तरह की मानव को उजागर करने की कोशिश की है; लेकिन हम सदी के नाटककारों ने इसे थक पर लाने कोशिश की है जिसका घनर भुवनेश्वर पर भी पड़ा है। ऊपर से विसंगति का

१. 'अधुनिकता के दृष्टि—१० १०६।

के मादको से कोशिक और एकलव्य के बीच में समार लपटा जाता है। कोशिक का क्षेत्र व क्षेत्र मादक की विधि का परिणाम है, मादक की विधि की भी देन है। इसलिए कोशिक को मादकत्व बनाना होता है, इमान की मानना को उजागर करना होता है जो इसे मान करता है। मुनेश्वर के मादक तत्व के बीच में सब कोशिक-कोशिक की बात की गई है तो यह उस विधान का परिणाम है—पारा के मादक करने या पारा का विरोध करने में समार नहीं है। इसलिए विधानकार एक हस्त की कीमत को दूसरी हस्त की कीमत या कद से देखकर नहीं समझता। यह कोशिक-विधि दृष्टि से विधान है जिसे मादक में उजागर करना चाहिए है। कवन को मादक में किताबी रूप देना मुश्किल होता है। इसलिए मादक मुनेश्वर के मादक की संरचना सगरी और गरम होने की गवाही देने सगरी है। विसंगति का बोध देना भीरग है कि यह बनना सगरी नहीं होता। यह माधुनिकता की चुनौती का परिणाम है जिसका मादक में स्वीकार करते वहुने मुनेश्वर की रचनाओं में मिलता है; सगरी इसका विकास मादकी नहीं है।

३—माधुनिकता की दृष्टि से भारती के संघासुव (१९२४) को पहचानने और परखने की माधुनिकता इसलिए जान पड़ती है कि इसमें माधुनिकता को सोना और पाया गया है। हले कविता के तौर पर भी इन दृष्टि से मादक

गया है। यह नाट्यात्मक काव्य है या काव्यात्मक नाटक, दोनों है या एक भी नहीं है, उपलब्धि है या संभावना—यह स्वतन्त्र प्रश्न है। यह सही है कि कुछ कवियों ने नाटक लिखना चाहा है और कुछ नाटककारों को यह एहसास बंदे रहा है कि नाटक काव्यात्मक होने से बेहतर बन सकता है। इनकी दलील यह है कि इससे नाटक के पात्र जीवन से बड़े हो सकते हैं, नाट्यात्मक भाषा गद्य की भाषा से उठी हो सकती है। शेक्सपियर के नाटक इनको उकसाते और बरगलाते रहे हैं। इसके बाद इलियट और ग्रव टेनेसी विलयम्ज, लोरका बंकेट, वेंसट इस काम को करते रहे हैं। अज्ञेय और भारती के युग में इलियट मॉडल रहे हैं। यहाँ तक कि अज्ञेय ने भी इस तरह की रचना को प्रोत्साहित किया है। डॉ० विपिन कुमार की यह धारणा है कि अथा युग न तो बढ़िया नाटक बन सका है और न ही बढ़िया कविता। 'यहाँ लेखक अपनी कविता को दृश्य-काव्य के रूप में लिख रहा है, क्योंकि वह उसे कविता के रूप में नहीं लिख सका।' 'अंधा युग पड़ते समय हम बहुत-सी कमजोर कविता को स्वीकार कर लेते हैं, क्योंकि हम अपने को यह समझा लेते हैं कि हम नाटक पढ़ रहे हैं। इसी प्रकार नाटक की दृष्टि से विशेष खोज (संच या नाटकीय स्थिति) न पाने पर भी हम यह सतोष कर लेते हैं कि हम कविता पढ़ रहे हैं।' इस तरह वह इस परिणाम पर पहुँचते हैं कि लेखक ने दृश्य-काव्य के बहाने अथ-कवरी कविता ही की है। इस बहस में पड़ना कि डॉ० विपिन कुमार का यह मत कैसे और किस तरह इनकी आरोपित दृष्टि का परिणाम है, विषय से हट कर होगा। वह नाटक में सास तरह की हुरकती भाषा के दूक में हैं; लेकिन इनकी बात सही होकर भी सबके लिए सही नहीं है। भारती ने इसके रचना-विधान को व्यापक सत्य की निजी उपलब्धि कहा है और यह समय की भाषा है। कवि की उपलब्धि तो सदा निजी होती है, लेकिन अज्ञेय ने व्यक्ति-सत्य और व्यापक सत्य के मुहावरे का उपयोग किया जिसे इन्होंने इलियट से लिया। भारती ने न केवल इलियट के मुहावरे को अपनाया है, इनकी मिथकीय पद्धति को भी अपना लिया है जो भागत की विगत से ओझने के काम आती है और भागागत का संकेत भी दे सकती है। इस स्थिति में कवि अपने परिवेश से बट रहा था, नगर में अपने परिवेश से अलग हो रहा था। भारती ने अंधा युग में और नगरी को उसकी उजड़ी और गिरी दशा में उसी तरह घाघार बनाया है जिस तरह इलियट ने वेस्टलैंड में सन्दन को और जायस ने यूलिसिस में दबलिन को। हमने इन्मान की हस्ती सतरे में पड़ चुकी है, उसकी आस्था खोन रही है या टूट रही है। अजातीयता और अनिरन्तरता का समाधान खोज निकालने में

१. आधुनिकता के पड़न—पृ० ६२, ६६।

प्राधुनिकता की प्रक्रिया का पहला दौर इन रचना में उसी तरह भ्रम करने लगता है जिन तरह नयी कविता या नयी कहानी में। यह विविध लग सकता है कि भुवनेश्वर के नाटक में प्राधुनिकता का दौर इनके बाद क है। अन्ध्या युग में मिगरीय गढ़नि के माध्यम से विप्लव और आगम को जोड़कर निरन्तरता में प्रास्था पैदा करने की कोशिश है। इसलिए यह रचना दो स्तरों पर चलती है, दो आयामों को उजागर करती है। इनमें प्राधुनिकता का बोध कैसे और कहाँ है? क्या इसके आदि और अन्त में कहीं इसका अस्वीकार और बीच में इसका स्वीकार तो नहीं है? क्या अन्त से इति तक इसकी संरचना में प्राधुनिकता दोनों में दोलनी तो नहीं रहती या दोनों को उजागर तो नहीं करती? क्या इसके समापन में इन रचना का अन्त बन्द होकर प्राधुनिकता के अस्वीकार की गवाही तो नहीं दे जाता? इस तरह के सवालों को पहले भी कविता के अंश में उठाया गया है।^१ अगर यह सही है तो इसमें प्राधुनिकता का बोध पहले दौर का है। पहले अंक में कोरव नगरी है, महानगर के परिणाम की नगरी है जो गिर चुकी है, उजड़ चुकी है। इस तरह प्राधुनिकता का बोध नगर-बोध से जुड़ा हुआ है और दो बूढ़े पहरेशारों की बाल्मीक और नगरी की स्थिति में, जो न तो कोरवों की रही है और न ही पाण्डवों की बन सकी है, यह बोध चिन्तन से निकल कर संवेदना से लिपट जाना है। इन बूढ़ों के संवादों में बोरिपत, व्यर्थता और अर्थहीनता के सकेन-इर-सकेन मिलने लगते हैं जिनका उल्लेख विस्तार से किया जा चुका है।^२ इसके बाद पिढों के बाइल का आकाश में छा जाना और उसका कुम्भज की ओर बले जाना महायुद्ध के मरघटी या हमशानी परिणाम को उजागर कर प्राधुनिकता की संवेदना को गहराता है। धृतराष्ट्र, जो जन्म से अन्ध होकर भी राष्ट्र को धारण किए हुए हैं, बाहर के वास्तव से कटे हुए हैं। इनका अन्वेषण एक से अधिक आयामों को लिए हुए है। इस तरह रचना में कालगत आयामों को देशगत रूप मिल जाता है जो प्राधुनिकता की चुनौती का परिणाम है। इस नगरी में गांधारी के लिए नैतिकता झूठी है, नीति आडम्बर है, विवेक बेमानी है। इनके लिए कृष्ण या आस्था बंबक है जिसने सबको धोखा दिया है और युद्ध में घकेन दिया है। प्राधुनिकता की अभिव्यक्ति कभी आदेश के स्तर पर है तो कभी धारणा या चिन्तन के स्तर पर; लेकिन बूढ़े पहरेशारों के संवाद में यह संवेदना के स्तर पर है जो गहरे में है। इन दोनों का नामहीन होना भी प्राधुनिकता का परिणाम है। इनका जीवन सूने गति-

१. प्राधुनिकता और कविता।

२. प्राधुनिकता और कविता।

मारे में बीत गया, इन्होंने कुछ नहीं किया, निरद्वेष्य दायें से दायें और दायें से दायें चलते रहे और मरने के बाद यम के गतिपारे में शायद इसी तरह चलते रहेंगे। इसमें मानव की नियति और स्थिति दोनों के अभिघट्ट होने की भावना निकलती है। प्राधुनिकता की प्रक्रिया भ्रंषा युग के दूसरे अंक में भी जारी है जिसे पशु का उदय नाम दिया गया है। इसमें संजय की सावारी तटस्थ विवेक की सावारी है। अस्पृश्यामा में या शायद मानव में पशु का उदय होता है। मुषिष्ठिर का नर या कुंजर वाला भाषा सब और भाषा मूठ इस उदय के मूल में है। क्या भवित की यह बात समकालीन स्थिति को सूचित नहीं करती कि संकट-काल में मानव की पूँछ, जो विकासवाद के अनुसार तो शायद हो गई है और मनोविश्लेषण के अनुसार भीतर बसी गई है, बाहर आने की बार-बार गवाही देती रही है? मानव में पशुता का उदय प्राधुनिक मानव की आदिम मानव से जोड़ देता है। क्या तटस्थता का वैकार और बेमानी होता भारत की विदेश-नीति का संकेत देकर स्थिति को समकालीन नहीं बना बालता जिसके माध्यम से प्राधुनिकता उजागर होने लगती है। अश्व-स्यामा बध करने के बाद अपनी मांस-पेशियों के तनावों को खुला हुआ पाते हैं और इसे अनासक्ति का नाम दिया गया है। क्या यह स्थिति समकालीन स्थिति का संकेत नहीं देती? इस तरह नियंत्रीय पद्धति का सहारा लेकर भारतीय ने विगत को भागत से जोड़ने में घनी दृष्टि का परिचय दिया है और प्राधुनिकता के बोध को उजागर किया है। इस स्थिति पर हमारे अंक का परदा गिरता है और तीसरे अंक का परदा जीम-बटे सैनिक पर उठता है जो महायुद्ध की भयंकरता का परिणाम है। एक गूंगा सैनिक महाराज की बच बोल रहा है और इसकी वाणी में व्यंग्य और आयरनी का स्वर प्राधुनिकता के बोध को गहराने लगता है—गूंगों के सिवा आज और कौन और जीवन में हारा है भ्रंषा युग के अन्तराल में बूढ़े याचक, युयुत्सु, संजय, और जो बारी-बारी परिचय दिया गया है, इसमें प्राधुनिकता संवेदना के र से उत्तर कर धारणा के घरातल पर आने लगती है। भारतीय ने रथ के उसके हिस्सों का सहारा लेकर प्राधुनिकता को उजागर करने की कोशिश है; लेकिन प्राधुनिकता को उजागर करने में बूढ़े पहरेदार भरवज में हैं। इन्ने अगर कवि की भाषा में कहा जाय तो इन दोनों के कथनों में प्राधु-ता का बोध भ्रंषा युग के रथ की धुरी है जिसके चल पर यह चलता इन रचना के अन्य पात्रों में यह प्रायः धारणा के स्तर पर है। इमतिष् स समापन में अनास्था और आस्था में होड़ है और अन्त में प्राधुनिकता मस्तीकार होने लगता है। जरा नामक व्याघ्र अपनी बाँहों को तीन बार

उठाने जव ज्योति का संदेश सुनाया है तो वह आधुनिकता की धारा को पकट देता है, रचना के सुखे अन्त को बन्द कर देता है। इस तरह मन-बोध की दृष्टि से भी आधुनिकता का अस्वीकार होने लगता है जो चायद इन की परिणति है या नियति है। आधुनिकता की दृष्टि से ही नहीं, कृति की दृष्टि से भी अंधा युग अपने मृजनात्मक स्तर से उतरने की गवाही देने लगता है। यदि इसका अन्त कहीं गान्धारी के शान के बाद या समापन से पहले हो जाता तो न इसे मृजनात्मक स्तर से उतरना पड़ना और न ही आधुनिकता को अस्वीकार करना पड़ता। इस मन की भी चायद दोहराना न पड़ना कि भारती ने दृश्य-काव्य को आधार बनाकर इसमें कमजोर कविता की रचना की है और काव्य-नाटक बनने से भी यह रह गया है।

४—दुष्यन्त कुमार के एक कंठ विषयायी (१९६३) को काव्य-नाटक या दृश्य-काव्य की परम्परा में रखा जाय—इसके बारे में मतभेद हो सकता है। इसके बारे में भी मतभेद हो सकता है कि यह कला-कृति है या नहीं। डा० विपिन कुमार की कसौटी पर यह चायद खरा न उतरे। इन की धारणा है कि हिन्दी में दृश्य-काव्य का माध्यम समझा नहीं गया है। उस से कविता या नाटक के अघपके माल को ढोने का ही-काम लिया गया है।^१ इस बात को कहने के लिए आलोचक को साहस बढोरना पड़ा है। इस समय सवाल न तो इसके दृश्य-काव्य होने का है, न ही कलाकृति होने का और न ही कविता या नाटक होने का दुष्यन्त कुमार का यह दावा है कि यह एक नाटक है जो पहले तीन अंकों में लिखा गया और बाद में यह चार अंकों का हो गया। इस में एक नये पात्र सर्वहन का समावेश हो गया जो महायुद्ध का मारा है और जो उभर कर आधुनिक प्रजा का प्रतीक बन गया है।^२ यह नाटक चीनी हमले के बाद की रचना है। अंधा युग और एक कंठ विषयायी दोनों में युद्ध या महाभारत के परिणाम को आधार बनाया गया है। इस समय समस्या इसमें आधुनिकता के बोध की है। यह कहीं, कैसे और किस तरह है? इस काव्यात्मक नाटक या दृश्य-काव्य में भी आधुनिकता का बोध नगर-बोध से जुड़ा हुआ है। इस प्रजापति की पुत्री का गठबधन शिव या शंकर से सम्पन्न हो गया है और यह बिना पिता की अनुमति के हुआ है। वह इसे अपहरण मानकर शिव का शत्रु बन जाता है और शंकर महादेव की मानहानि पर गुल जाता है। इस में पिता-पुत्री के स्नेह-सम्बन्ध को जो भटका लगता है इस में मनोवैज्ञानिक संकेत में भी आधुनिकता का बोध है। इसी तरह राजनैतिकता और नैतिकता की होश में

१. आधुनिकता के पदार्थ—पृ० ६०।

२. आधार क्या।

समकालीनता उजागर होती है। इस काव्य-नाटक के रचना-विधान में कोरस के माध्यम से प्राधुनिकता के बोध को गहराने की कोशिश है। सर्वहारा पात्र की रचना इसी उद्देश्य से की गई है। पहले कोरस ने इस पात्र के मुख से यह कहलवाया गया है—

मे यह नाटक क्यों देखता भला ?

मुझ से...या हम से

यह भासा कब भी जाती है।

कि हम नाटक देखें...उस में भाग लें।

अंश पुन में जिस तरह कोरस नगरी के उजड़ जाने के बाद दो पहरेदारों की शातपीत में प्राधुनिकता का बोध गहराने लगता है तो दक्ष की नगरी में प्रापती संहार के बाद सर्वहारा के कथन में इसी बोध को उजागर किया गया है—सारे नगर में जमा हुआ खून है, सड़ी मांस हैं शत-विसत तन हैं, इन पर चीलें, गिड़ और मक्खियाँ हैं।

तब कुछ तो है।

देखो यह महल है

कैदुरे है

कलदा है

अनिधि-अधन है

राजपथ है...

सिर्फ भोग नहीं है तो क्या हुआ ?

लोगों के होने न होने से

क्या कोई हृदय की महत्ता कम होती है ?

१३ दुरग ध्वजण ने शब्द भले ही नाट्यात्मक न होकर विवरणात्मक हों और यह चाहे कमबोरी कविता की गवाही दे; लेकिन होने और न होने की स्थिति में प्राधुनिकता का बोध नहीं कविता के दौर की गवाही देता है। इसी तरह सामने पड़कर चीलों को देखने वाली उसकी दृष्टि खो गयी है। इस पात्र में समकालीनता का परिचय से फट जाने का बोध नहीं कविता के दौर का है। महादेव सती के दाव की कंधों पर उठाए हुए हैं। क्या सती का दाव सत्य का दाव है ? संकर की दुविधा इस तरह है—

उन्हें किसी सत्य से जुड़े रहने

घोर टूट जाने का

दुविधापुन भ्रम है।

करी है दुःख
 भिन्नु दुःख करती (घोर) बाढ़ों है
 भारी जिग के मंझों में
 दुःख जीवन जीते है गिर झंझर
 यही वरद उनको बना कम है
 जो बार-बार
 जागृत पीने है गिर झंझर ।

घोर संध्या गुरे नगर में घटनेवा हो गया है जिसे छोड़ने के लिए बड़ धापिन
 हो गया है । अपने कोरम में झंझर की धारण-नकीकृति में प्राधुनिकता के बोध
 को उजागर किया गया है—

हर परम्परा के मरने का दिव
 मुझे मिला,
 हर गुनगात का थोड़ा
 मे गए घोर मोन
 मैं सब भुला हूँ

इस महिमा-मंडित छन्द से—

इस मोहभंग घोर मोरियत के बोध से झंझर को प्राधुनिकता के साथ में जाता
 गया है । इस कथन से परदा सीधे दृश्य पर उठता है । जिसे कैलास के गिरधर
 पर उतारा गया है जहाँ झंझर स्वयं में अपने व्यस्तित्व के लक्षित होने का
 संकेत देते हैं । इसमें नई कविता की प्राधुनिकता का घोर उजागर होता है;
 लेकिन अन्तर यह है कि नई कविता में लक्षित व्यस्तित्व नगर-बोध का परि-
 णाम है घोर हमें नगर-बोध को कैलास पर से जाना पड़ा है जो थोड़ा
 असंगत जान पड़ता है घोर से जाना इसलिए पड़ा है कि वह खुद जाता नहीं
 है । यह शायद उसी तरह है जिस तरह कामायनी में मनु कैलास पर जाते
 नहीं हैं, इन्हें ले जाना पड़ा है । इसके बाद झंझर-कुवेर संसार में, जिसे अना-
 धरक विस्तार दिया गया है, प्राधुनिकता कोरी धारणा के स्तर पर उसी तरह
 है जिस तरह अन्धधुन के अन्तराल में । सती मृत परम्परा का राव है जिससे
 शिव निपके रहते हैं । कैलास का गिरधर अब देश में परिणत होने लगता है,
 प्राधुनिकता की धारणा गहरे में घँसने लगती है, महाकाल के ताण्डव का
 दन्तबार है, तीसरा नेत्र खुलने की तैयारी में है और सामूहिक आत्मघात के
 कोरस में परदा चौथे दृश्य पर खुलता है । इस दृश्य पर अन्धधुन की छाया
 मँडराने लगती है । क्या सब इन्द्र की तरफ है या शिव की तरफ ? सब अंधे

है, धंकर की ममता भी खोपी है। सर्वह्त पर अन्धा युग के दो प्रहरियों के संवादों की छाव है—

मैं सुनता हूँ...
मैं सब कुछ सुनता हूँ
सुनता ही रहता हूँ
देख नहीं सकता हूँ
सोच नहीं सकता हूँ
धीर सोचना मेरा काम नहीं है
उस से मुझे लाभ क्या
मुझ को तो आदेश चाहिए
मैं तो साक्षक नहीं
प्रजा हूँ
मान भूत हूँ
इसीलिए केवल सुनना मेरा स्वभाव है।

इनमें अन्तर साफ है—पहरेदारों के संवाद के विसंगति का बोध है और सर्वह्त के वचन में लघु मानव का बोध है जो नयी कविता के बोध से जुड़ा हुआ है। अन्धा युग के प्रहरी आधुनिकता के अगले दौर की गवाही देते हैं। सर्वह्त में आधुनिकता के पहले दौर की छापी उसके वचनों में मिल जाती है—मैं एक पगहरी के सिवा धीर क्या हूँ, तुम क्या कर सकते हो, कोई क्या करता है प्रश्न कर सकता है? वह दूर-लोक से देव-लोक में आ गया है और साधारण लोगों को दोनों लोकों में स्वाय नहीं मिल सकता है। लघु मानव की दृष्टि का निरूपण सर्वह्त के इन वचन में किया गया है—

कतलाओ !
मुझ में या शिव में क्या अन्तर है ?
यही ना कि मैं तो सर्वह्त हूँ
—साधारण हूँ—
धीर को बिगिष्ट देवता है, शिव धंकर है !
हिन्दु ध्यान दोनों की एक-सी है।

भारती के अन्धा युग में जिस तरह आस्था और अनास्था में होड़ खरी रहनी है और अनास्था में आधुनिकता का घरबीबार है उसी तरह एक बंड विषयायी में भी खरी रहनी है। अन्धा युग में जिस तरह आस्था और अनास्था में होड़ खरी रहनी है, उसी तरह एक बंड विषयायी में विरनु उभरी खरी रहनी है।

[illegible]

४ इसका उपयोग जिस उद्देश्य से किया जा रहा है।

१—मोहन राकेश ने भी मिथक और इतिहास, जो बाद में मिथक बन जाता है, का उपयोग अपने दो नाटकों में किया है—आषाढ़ का एक दिन (१९५८) और सहरो के राजहंस (१९६३)। इस पद्धति का उपयोग कभी माध्यकासीन बोध की दृष्टि से किया गया है, कभी रोमांटिक बोध की दृष्टि से तो कभी धाधुनिकता के बोध की दृष्टि से। क्या प्रसाद ने इतिहास का सहारा लेकर अपने युग को रोमांटिक दृष्टि से उजागर नहीं किया है? इन नाटकों के पात्रों को कहीं तक ऐतिहासिक कहना संगत है! क्या प्रसाद ने वैदिक पात्रों के नामों को आधार बना कर अपने युग को रोमांटिक दृष्टि से नहीं प्रकाशित है? क्या मनु वेदकासीन पात्र है या प्रसादकासीन? क्या डा० सुरेश प्रबन्धी का कालिदास या नन्द को ऐतिहासिक पात्र मानना उभी तरह असंगत नहीं है? क्या कालिदास और नन्द राकेशकासीन नहीं हैं? यही भ्रम कारण है कि इन पात्रों को ऐतिहासिक मानकर इन पर अनेक आरोप लगते रहे हैं—कालिदास कमजोर क्यों है, नन्द अममंजस की स्थिति में क्यों है? राकेश ने या किसी और ने इतिहास का सहारा लेकर इतिहास का मजाक क्यों उड़ाया है? इन पात्रों के नाम पुराने हो सकते हैं; लेकिन इनका व्यक्तित्व बोध-विशेष के सच में क्या होता है। अब सवाल यह है कि आषाढ़ का एक दिन या सहरो के राजहंस में धाधुनिकता का बोध है या रोमांटिक बोध—इसकी पहचान-परख नाटकों के माध्यम से करनी है। आषाढ़ का एक दिन हर कृति की तरह एक से अधिक संकेत देता है। इसमें कालिदास का परिवेश से कट जाने का संकेत है, इतिकार के अपवादित होने का संकेत है, उसके प्रसाधारण होने का संकेत है, काश्मीर की स्थिति के अस्थिर होने में समकासीन संकेत है, राजनीति और साहित्य में होड़ का संकेत है, घर की खोज या आत्मीयता की खोज का संकेत है, जो बिखरकर टूट चुकी है, अपने घर में मेहमान होने का संकेत है। इनमें मूल संकेत कौन-सा है? यदि राकेश के सभी नाटकों पर सरसरी नजर डाली जाए तो एक संकेत बार-बार उभरता है—नायक लौटने के लिए अभिशप्त है। यह चाहे आषाढ़ का एक दिन का नायक हो या सहरो के राजहंस का या आषाढ़-प्रधुरे का। यह उस घर में लौटने पर विवश है जो उसके लिए टूट चुका है, बिखर चुका है या उजड़ चुका है। इसके उपन्यास धंधेरे बन्द कमरे में भी हरवंस-नीलिमा की स्थिति इस तरह की है। इनकी कहानियों में इस तरह का संकेत बार-बार मिलता है। एक संकेत जब बार-बार किसी लेखक की कृतियों में मिलने लगे तो इसका कुछ तो मतलब होता है, इसमें कुछ तो बजन होता है जिसे नकारा नहीं जा सकता। यह और बात है कि नायक लौटता है या उसे लौटाया जाता है, अगर उसे लौटाया जाता है तो इसमें बजन और बढ़

जाता है, लेकिन उसे इस स्थिति में पहुँचाना चाहता है, वह उम्मीद भ्रम उद्भव है। आषाढ़ का एक दिन में कानिदास को लौटाया जाता है जब वह अन्त-विधान-गा, द्वार खोलकर गड़ा रहता है।^१ घाने परिवेश से उगड़कर चने जाने और उगड़े परिवेश में लौटने में कानिदास टूट जाता है। डर मस्तिष्क भी इस घमण्डाल में विषम में जुड़कर, माँ बनकर टूट पुरी है। कानिदास इस स्थिति में नहीं है कि वह फिर घब से आरम्भ कर सके। वह कानिदास नहीं रहा, दूसरा व्यक्ति हो गया है। अगर मस्तिष्क थोड़ी देर के लिए उसे पहचान नहीं पाती तो यह स्वाभाविक है। मस्तिष्क भी वह नहीं रही। सब-कुछ बदल गया है। कानिदास के लिए मस्तिष्क का घर अपरिचित हो गया है। इस तरह परिवेश के अपरिचित होने में आधुनिकता का बोध नयी कहानी के दौर का है, राबेण की घनो कहानी अपरिचित और उपा प्रियवश की कहानी वास्तव का है। कानिदास मानुष्य या सरकारी बोले से छुटकारा पाकर फिर से कानिदास का बोला पहनकर जीना चाहता है।^२ इसमें आयरली का बोध है या नासदी का या दोनों का—इसमें संदेह तो हो सकता है; लेकिन इसमें संदेह नहीं है कि परिवेश से कट जाने में आधुनिकता का बोध है और इससे जुड़ने की यातना में वह गहराने लगता है। इसके बाद कानिदास के संवे मापण में, जिसे एक-एककर मस्तिष्क को या सामाजिक को दिया गया है, कभी रोमांटिक बोध उभरने लगता है तो कभी आधुनिकता का बोध। इसी तरह सरकारी सम्मान से लेखक के टूटने में समकालीनता का भान होने लगता है। कानिदास ने सरकारी बोला पहनकर कुछ नहीं किया, कुछ नहीं पाया, सब-कुछ खोया है। अगर कुछ पाया है तो मस्तिष्क से पाया है। वह कुमारसंभव की उमा है, मेघदूत की यक्षिणी है, आकुत्स की अनुत्सला है, रघुवंश की रति है। इन सब रचनाओं का नायक कानिदास है। वह विवेचन रोमांटिक बोध की भूलक देने लगता है और कोरे पन्नों की काफी इसे गहराती है; लेकिन बच्ची का रोना मस्तिष्क को आगत से तोड़ देता है। इस समय विलोम का भाना भाव पर नमक छिड़कने के समान है। इसके बाद मृजन में थोड़ा उत्तर भाने लगता है, तनाव खीला होने लगता है। कानिदास के पास वहाँ से बाहर जाने के सिवाय और चारा ही क्या है और बाहर जाने के साथ नाटक का अन्त नाटक के बाहर हो जाता है। इस अन्त-बोध में आधुनिकता का बोध उजागर होने लगता है। इस नाटक में भी अंधा युग के पहरेदारों की तरह दो अनुचर हैं—अनुस्वार और अनुनासिक जो मानुष्य (कानिदास) के भाने से पहले मस्तिष्क के घर को

१. आषाढ़ का एक दिन—पृ० १०१।

२. आषाढ़ का एक दिन—पृ० १०५।

टोक-टाक करने में असंगति और विसंगति के बोध का मान कराते हैं। इन सहस्रत और असहस्रत होने में नाटक की गम्भीरता थोड़ा टूटने लगती है, तनाव ढीला होकर विसंगत होने लगता है जिसमें आधुनिकता का बोध हो लगता है। क्या इस नाटक में व्यक्तित्व की खोज घर की खोज में नहीं है? व्यक्तित्व की खोज में घर की खोज नहीं है? इसमें आधुनिकता के उस बोध की गवाही मिलती है जिसमें भाव रोमांटिकता को घेरता जा रहा है। इस तरह आषाढ़ का एक दिन में आधुनिकता और रोमांटिकता का ताना-बाना है। ताना-बाना है। नाटककार का यह दावा कि कालिदास का चरित्र उसकी रचनाओं में समाहित है, उसके व्यक्तित्व से झूठ हटकर नहीं है। उसी तरह यह दावा है जिस तरह प्रसाद का यह दावा कि मनु का चरित्र कामायनी में वैशिष्ट्य परम्परा से हटकर नहीं है। कालिदास किसी नाटककार के लिए मृजनात्मक शक्तियों का प्रतीक है, उस आन्तरिक द्वन्द्व का संवेत देने वाला है जो किसी काल में मृजनावशील प्रतिभा को आन्दोलित करता है। इनकी अपनी बात है। कालिदास का व्यक्तित्व बहुत हटकर नहीं है, इनकी अपनी इस बात से पता चलता है कि भाव का लेखक जिस स्थिति से गुजर रहा है, कालिदास को इससे गुजरना पड़ा था। इस तरह कालिदास के चरित्र की समकालीनता साबित में ढालने की कोशिश नाटक में जारी रहती है और कालिदास का चरित्र तो रोमांटिकता के साबित में प्रथम से इतिहास बला हुआ है। इसलिए यह कहना असंगत नहीं जान पड़ता कि नाटक में आधुनिकता और रोमांटिकता का बोध है। इतिहास के कालिदास और कृतियों के कालिदास की मेलगाने से समकालीन कालिदास का चेहरा भावों से ओझल नहीं हो जाता जिस पर कोमलता, प्रतिभा, असमंजस और तनाव की लकीरें हैं। इन लकीरों की रावेज के हर नाटक के नायक के चेहरे पर देखा जा सकता है।

सहरों के राजहंस (१८६८) के नायक के चेहरे पर तनाव की लकीरें अधिक गहरी लगनी हैं, तनाव में अधिक कसाव आ गया है। कालिदास का यह तरह नन्द भी राकेजवासीन है। इस नाटक की रचना-प्रक्रिया की एक लकीरें कहानी है जिसे नाटककार ने विस्तार से कहा है। अपने अन्तिम रूप में यह नाटक एक कविता होने की गवाही देने लगता है, इसके आध्यात्मिक विषय में आधुनिकता आधारणा के स्तर पर नहीं, संवेदना के बराबर पर है। यह सही हो सकता है कि अरवधोष का शौन्दर्यनन्द बहुत समय दो दीपाधार का बिम्ब नाटक के मन में अनेक लगा हो—एक नर का और दूसरा नारी का; एक शिखर का नर का बिम्ब, जिसकी फँसी बाँहें और फाँसे धाराओं की और उठी रहनी और दूसरा नारी का बिम्ब नीचे शिखर पर, जिसकी गिपटी बाँहें और फाँसे धाराओं की और झुकी रहनी है। अरवधोष के काव्य का अना बिम्ब सहरों

में पालन किया गया। इस नाटक में एक और संकेत गृह मृग का है जो जीवित-मृग है। आषाढ़ का एक दिन में मृग-शावक है जिसका प्रपन्ना संकेत है। राकेश की हथियों के रक्ता-विधान का यह अभिन्न प्रंग है जो कभी-कभी रुद्ध बनने का संकेत भी दे जाता है। यदि यह हथि में है तो यह इसका अभिन्न प्रंग है और यदि यह हथि पर है, तो आरोपित है, एक रुद्ध बनकर रह जाता है। सहरो के राजहंस में इन संकेत को उस समय दिया गया है जब कामोत्सव का आयोजन हो रहा है और यह प्रवचन के अनुकूल नहीं बैठता। इससे केवल आशंका की सम्भावना या प्रपञ्च का ही संकेत नहीं मिलता, नन्द की मानसिक स्थिति का भी मिल जाता है। इन नाटक में मृग का इशारा उस इशान की तरफ है जो कभी-कभी जिन्दा रहने के लिए सड़ते-सड़ते इतना पक जाता है कि वह अपनी पकावट से मर जाता है। इस तरह की नियति नन्द की भी हो सकती है या किसी दूसरे की भी हो सकती है।^१ क्या इस नाटक की पुरी नन्द है या सुन्दरी या नन्द-सुन्दरी की नियति? क्या इनकी नियति स्त्री-पुरुष की बन सकी है? क्या आधुनिक युग में यह इनकी नियति है या सब कालों में यह इनकी नियति है? क्या सब कालों में स्त्री-पुरुष की नियति एक समान हो सकती है? इस तरह के प्रश्न सवाल उठाये जा सकते हैं। यह सही है कि इन नाटक में खोज मानव की स्थिति की इतनी नहीं है जितनी मानव की नियति की है। यह उसी तरह है जिस तरह इनके आधे भूपुरे में मानव की नियति की खोज पर इतना बल नहीं दिया गया है जितना मानव की स्थिति पर और मानव में स्त्री-पुरुष दोनों का समावेश है। सहरो के राजहंस में आधुनिक मानव की नियति की खोज है। नन्द और सुन्दरी एक ऐसे बिन्दु पर पहुँच चुके हैं कि इनका एक-दूसरे से अलग होना नाटक में लाजमी हो गया है। नाटककार के सामने सबसे बड़ी समस्या इनको अलग करने की है। इसलिए कहना पड़ता है कि नाटक का मूल उद्देश्य घर की खोज में व्यक्तित्व की खोज है और व्यक्तित्व की खोज में घर की खोज और घर का मतलब उसकी दीवारों और छतों से नहीं है। कालिदास मल्लिका को छोड़कर चले जाने के लिए बाधित है, नन्द सुन्दरी को छोड़कर चले जाने के लिए विवश है और आधे भूपुरे का नायक टूटे घर में लौटने पर लाचार है। आषाढ़ का एक दिन में अलग होने का अन्दाज रोमांटिक है, सहरो के राजहंस में यह रोमांटिक बोध से छुटकारा पाने का है और आधे भूपुरे में यह वास्तव का सामना करने में उजागर होता है। रोमांटिक बोध से छुटकारा पाने के लिए नन्द को या नाटककार को जिस यातना से गुजरना पड़ा

१. सहरो के राजहंस—पृ० ६६-६७।

है उसे विस्तार से इस नाटक की भूमिका में कहा गया है; तीसरे शंक को बार-बार बदलने से इसकी भवाही मिल जाती है। इसके अन्त के बारे में एक बात जो नाटककार के दिमाग में कौंध जाती है वह यह है कि इसका निश्चित अन्त गलत होगा, नन्द और सुन्दरी की परिणति परिणतिहीन है। इस नाटक का अन्त अन्तहीन ही हो सकता है और इस अन्त-बोध में आधुनिकता की चुनौती है जो अन्त को निश्चित नहीं होने देती, अन्त को नये बिन्दुओं की खोज में नाटक के बाहर फेंक देती है। इस तरह आधुनिकता की प्रक्रिया बन्द होने से इनकार करती है। यह उसी तरह है जिस तरह नन्द सुन्दरी के दाये में बन्द होने से इनकार करता है। इसके साथ यह भी सही है कि वह नए बिन्दुओं की खोज सुन्दरी के माध्यम से करना चाहता है। उसके केशों का मुण्डन बाह्य है; लेकिन उसकी दुविधा आन्तरिक है जिसे सुन्दरी नहीं समझ पाती। सुन्दरी के भीतरी अहं को नन्द के केशों के मुण्डन से गहरी चोट पहुँची है। उसका अहं उसके रूप से उपजा है जिसे नन्द नहीं समझ पाता। क्या मानव की नियति एक-दूसरे को न समझ पाने में है? नर और मारी के एक-दूसरे से अलग हो जाने में है? क्या इसमें आसदी का बोध है या विसंगति का? सुन्दरी मसो-मसो की तरह दीक्षा नहीं ले सकती, अपने अहं को नहीं छोड़ सकती। सुन्दरी और नन्द दोनों का अविनाश एक-दूसरे से अलग होने के लिए अभिप्राय है। इस नाटक का अन्त सुन्दरी के इन शब्दों से किया गया है, 'तुम.....' कितने-कितने बिन्दु खोजे हैं आज तक तुमने?आमो, एक और बिन्दु खोजो! कितने-कितने शब्दों में डींग है उन बिन्दुओं को?आमो, कुछ और शब्द ढूँढ़ो.....' फिर भी क्यों वहीं-वहीं बने रहते हो तुम? वहीं..... वहीं!' यह बचन आध्यात्मिक है, इसमें आध्यात्मिक आश्रयता है। इस नाटक की न केवल संरचना आध्यात्मिक है, यह एक बर्णन लगता है जिसमें इस नियति की लहरों पर तैरकर एक-दूसरे से अलग हो जाते हैं, किनारे लगने के लिए या लहरों में डूबने के लिए—यह अनिश्चित है।

लहरों के सतहस में अगर नाव की नियति अलग होने में है तो आधे-अधूरे (१९६६) में उसकी नियति टूटे घर में लौटने में है, दोनों हालतों में खुदने में नहीं है और इनमें आधुनिकता का बोध है। इस नाटक में भी घर की खोज में निजीपन की खोज है और निजीपन की खोज से अन्ततः घर और मारी के आपसी सम्बन्धों की खोज है। इस नाटक की अन्तर्दृष्टि से लगता है कि नन्द बिन्दुओं की खोजने के बाद अपना ही क्या है, टूटे घर में लौटने पर आश्रय हो गया है। क्यों हो गया है—इसका जवाब अगर दिया जाता है तो क्या यह आधा-अधूरा साक्ष्य न होगा? इस नाटक में इन मानव की नियति पर इतना नहीं दिया गया जिसका उन्की स्थिति पर जो एक छोटे

दापरे या कमरे में सीमित है। इस नाटक को पहचानने और परखने की कोशिश तो की गई है कि यह इस तरह क्यों है, इस तरह क्यों नहीं है—यह कलाकृति नहीं है, यह स्फीत घटनाओं का संवलन है, यह नाटक एक सारा है, तस्वीर नहीं है, महज एक टूटते हुए परिवार का साक्षा है, तस्वीर नहीं बन सकी। इसके सारे चरित्र रुढ़ हैं जिनकी निजता नहीं है, इसमें संवास का बोध नहीं होता, स्थितियाँ चरित्रों के बने-बनाये व्यक्तित्व को तोड़ती नहीं हैं, इनकी खुद की जिन्दगी नहीं है, परिवेश की जिन्दगी है, पूरे नाटक में संकेतों की इतना खींचा गया है कि वे सपाट बन जाते हैं, प्रतीक संकट के विन्दु पर पंदा नहीं होते, स्थितियाँ नकली और भारोपित हैं, कहानी जहाँ से शुरू होती है वहीं खत्म हो जाती है, स्थितियों के माध्यम से कुछ घटना-यद्दता नहीं है—न नाटक, न चरित्र। इसी तरह सावित्री और महेन्द्रनाथ का सम्बन्ध एवंगी है, परिस्थितियों के बदल जाने पर भादमी बदलता नहीं है, व्यक्ति के मूल प्रयोगों का इसमें जवाब नहीं दिया गया है, वह क्यों भकेला है, इसकी प्रस्तावना और सारे नाटक से यह लगना है नाटक केवल 'घर की माली हालत सुधरने से सब ठीक-ठाक हो जाएगा' का बोध कराता है। यह खरब जाल से भटा पड़ा है, सवाल गंदम है और जवाब भीनी है।^१ क्या इस आलोचक के मन में किसी और नाटक की तस्वीर तो नहीं है जिसका जवाब यह नाटक नहीं दे पाता? इस तरह सब दलीलों में यह बार-बार दोहराया गया है कि नाटक इस तरह क्यों है। और इस तरह क्यों नहीं है। क्या इस तरह की पहचान में अपनी आवाज को नाटक की आवाज पर लादना तो नहीं है? इसकी आवाज चाहे आधी हो या संपूरी हो। क्या भारोपित इष्टि से आलोचक अपने निजट और नाटक से दूर होने की गवाही नहीं देने लगता? इसी तरह नाटक पर बड़े भारो भी लगाया गया है कि नाटक अपनी प्रस्तावना में पूरा होने का दावा तो करता है, लेकिन यह जाना संपूरा है, संपूरा भी नहीं, मान बड़ स्थितियों का पुत्र।^२ इसका मतलब यह हुआ कि नाटक कथन-गानन में अनुपुन की रीति निभा नहीं पाता। इनका प्रस्तावना इसका अभिन्न अंग नहीं है, भारोपित है। नाटक कृति नहीं है, इसमें गुणन का अभाव है। अन्तिम तान इस बात पर तोड़ी गई है कि नाटक की सबसे बड़ी समस्या इसकी भाषा है। क्या कथन की कल्प से अलगता जा सकता है? क्या कल्प कथन में आगनी विरोध है—मध्य कथन और अगलन कर? इस समय लक्ष्य नाटक के कृति, अनुकृति या विहृति होने का इनका नहीं है

१. अन्तिम अंक १०-११।

२. अन्तिम।



जना दशमे प्राप्तिता के बोध का है। इस नाटक में तीन दरवाजों जाने
 कदम कमरे में काले गूट जाने बादमी के पानित होने के बाद एक जोड़ा
 मगसाल का जवाब रोज रहा है कि मानव की स्थिति और नियति क्या है।
 सवाल इनके तनावों में है जो मजह पर है। इसलिए नाटक लकीरी या
 कपामी लगता है, घमर काले गूट जाने बादमी की बात को घलम भी
 दे और नाटक की राह से गुजरें तो हमारी युष्मात एक कमरे से ही
 है, जो घर नहीं है, जिनमें बिलरी बीजें हैं और एक फलतु बादमी
 पति-पत्नी में तनाव का या एक-दूसरे से कट जाने का बोध होने
 ला है। इस घर से बड़ी लड़की भाग चुकी है और छोटी गुस्ताख बन
 गी है, लड़का बेकार है, बाप भी बेकार है। इस घर को घलाने का
 का बोझ पत्नी के कंधों पर है जो नौकरी करती है और इसके साथ उसे
 कुछ करना पड़ता है। इस घर में एक नया बादमी आना रहा है—इस
 के साक्षीपन को भरने के लिए, उसके अधुरेपन को पूरा करने के लिए।
 घर में बड़ी लड़की के नये घर में सब कुछ गलत है। इसका कारण क्या
 गया है जो बड़ी लड़की और मनोज के बीच से गुजरकर स्थिति को
 बड़ बना देती है जिनमें प्राप्तिता का बोध होने लगता है। बड़ी लड़की
 लिए भी अपने व्यक्ति की खोज घर की खोज में है और घर की खोज अपने
 मन की खोज में है जो सायद अब तक राबेश के नाटक की मूल खोज है।
 लड़की ने इसे बिरासत में पाया है।^१ माँ-बेटी दोनों इस तलाश के शिकार
 हैं के घर की लड़की के घर में दोहराया जा रहा है। इस टूटते-बिखरते
 घर में प्राप्तिता का बोध इतना मानव की नियति के स्तर पर नहीं है
 ना उनकी स्थिति के स्तर पर है और इतना-जितना इसलिए कि एक स्तर
 दूसरे स्तर से घलगाया नहीं जा सकता। इसी तरह फलतु बादमी के
 में उनका इतना दबूपन नहीं है जितना उसके व्यक्ति का विसंगत
 है। उसके लिए घर में सब एक रबर स्टैण्ड हैं और वह खुद एक रबर
 टुकड़ा है।^२ इस घर में या कमरे में जितनी गड़बड़ है सब उसकी वजह से
 लड़की का भाग जाना, लड़के का भावारा घूमना, छोटी लड़की का गुस्ताख
 और नये लोगों का एक-दूसरे के बाद इस घर में आना। इसी तरह
 एक मशीन है और बादमी रबर का एक टुकड़ा है जिसे वह सी नहीं

१. अधूरे — पृ० ११।
 २. पृ० ४४।

राखी है। इसी तरह स्त्री और पुरुष दोनों में जो संवाद चलता है वह सवान
 गंदम और जवाब चीनी के वजन को लिये हुए है और इसमें विमर्गति का बोध
 होने लगता है।^१ इन वेनुड़ी बातों में व्यंग्य के माध्यम से आधुनिकता उजागर
 होने लगती है। क्या संवाद मात्र भाषा के सटके हैं या इनकी तह में विमर्गति-
 व्यंग्य का बोध है? इसी तरह नाटक में कीड़े का संकेत दोगे गहराना है और
 यह रावेस की कृतियों की एक रुढ़ि बन गया है—कीड़े-मकौड़े, कुत्ते-बिल्लियाँ,
 क्यूतार-राजहंग, पगु-पंछी आदि। बड़ी लड़की मनोज की कटकर घाते घर में
 मेहमान है। इसमें अज्ञानीयता का बोध आधुनिकता के बोध को गहराना है।
 गंध घर के भीतर होकर घर से बाहर है या बाहर निकलना चाहते हैं, स्त्री
 जगमोहन के साथ और पुरुष एक जुनेजा के साथ। इन तरह नाटक में घर
 की बात को बार-बार दोहराया गया है जो बड़ी लड़की के लिए एक विडिया-
 घर है जिसके एक पिछरे में वह बन्द है, उसकी नियति अविश्वस्य है।^२ एक
 आदमी घर बसाता है अपने प्रभूरेपन को भरने के लिए, लेकिन सावित्री एक
 पूरे आदमी की सत्ताश में एक, दो, तीन और चार पुरुष को आबसा चुकी है।
 कुछ और नामों का भी नाटक में संकेत दिया गया है जिनको वह आबसा चुकी
 है। इन सबको उसने आधा-अधूरा पाया है, एक-सा पाया है। यह राजपुरुष
 चार के साथ संवाद में खुलता है। हर किसी के साथ सावित्री की शादी गलत
 साबित हो सकती थी। क्या यह सावित्री की नियति है या नारी की? उसे आखिरी
 कौशिश में एक बड़ा भटका खाना पड़ा है, मनोज के साथ जो उसकी बड़ी
 लड़की भगाकर ले गया। माँ ने मनोज को चाहा और मनोज ने लड़की को
 चाहा। सावित्री के इस कथन में कि सबके-सब एक-से हैं, प्रलय-प्रलय मुझोटे,
 पर चेहरा? ... चेहरा सबका एक ही। और पुरुष चार के इस जवाब में आधु-
 निकता का बोध गहराने लगता है—तुम्हें लगता है कि तुम चुनाव कर सकती
 हो, लेकिन दायें से हटकर बायें, सामने से हटकर पीछे, इस कोने से हटकर
 उस कोने में—क्या सचमुच कहीं कोई चुनाव नजर आया है तुम्हें?^३ इसमें
 आधुनिकता का बोध तो है, लेकिन यह वड़बोलेपन के बिना भी उजागर हो
 सकता था। यह कमरा या घर पति-पत्नी दोनों के अनुकूल नहीं है। इसलिए
 पुरुष चार पुरुष एक के लिए छुटकारा माँगने आया है। वह मिल भी जाता
 है, लेकिन उसकी नियति इस घर में लौटने में है। अगर लौटने में होती तो
 भी ठीक है; लेकिन नाटक में वह लौटता नहीं, उसे सोटाया जाता है।

१. आधे अधूरे, पृ० ५१, ५४, ५५।

२. वही, पृ० ६१।

३. वही, पृ० १०६।

यह पायद इसलिए कि राकेश ने कालिदास और नन्द को घर से बाहर भेज-
कर भाजमा लिया है कि बिन्दुओं की खोज का क्या नतीजा निकल सकता है।
कालिदास या नन्द की नियति महेन्द्र में अभिशप्त है, आधुनिक मानव की नियति
टूटे घर में लौटने में है। इस नाटक में अपने व्यक्ति की खोज के माध्यम में
घर की खोज और घर की खोज के माध्यम से अपने व्यक्ति की खोज भावी
घर घघूरी सावित होती है और इसमें आधुनिकता का बोध उजागर होता है।
प्रब प्रस्तावना को जिसे भूला दिया गया था यहाँ इसे अगर उपसंहार के रूप
में रख दिया जाय तो क्या यह नाटक में है या नाटक पर है, इसका अभिन्न
अंग है या आरोपित है—इसका जवाब मिल जाता है। काले मूट वाला—
फिर एक बार, फिर से वही घुसपात।.....आप सोचते हो कि इस नाटक
में मैं था, परन्तु मैं अपने सम्बन्ध में निश्चित रूप से कुछ नहीं कह सका—उसी
तरह जैसे इस नाटक के सम्बन्ध में कुछ नहीं कह सका। क्योंकि यह नाटक भी
मेरी तरह अनिश्चित है।.....मैं वास्तव में कौन था?—यह एक ऐसा सवाल
है जिसका सामना करना घंघर आकर मैंने छोड़ दिया है (बिन्दुओं की तलाश
छोड़ दी है) इसके बाद बाहर-भीतर के वास्तव पर बात है। मैं वहाँ रहता
था, क्या काम करता था, किस-किससे मिलता था और किन-किन परिस्थितियों
में जीता था। आप मतलब नहीं रखते, क्योंकि मैं भी आपसे मतलब नहीं
रखता। क्या यह आरोपित जान पड़ता है? इसके बाद काले मूट वाला विभा-
जित होने की बात करता है जो वह है और नाटक में है। इस प्रस्तावना में यदि
घोर है तो वह इसके विस्तार में है; लेकिन यह कहना कि यह नितागत बेकार
है, असंगत जान पड़ना है। इनमें आधुनिकता के बोध का केवल निरूपण ही
नहीं है, यह देखने वाले और पढ़ने वाले की संवेदना को तैयार भी इसके लिए
करता है जो पुराने ढंग के नाटक का भावी हो चुका है। इसलिए यह कहना
कि नाटककार ने प्रस्तावना में जिस महानता का समावेश किया है वह उसी
में रह जाती है, नाटक में नहीं है, सही नहीं जान पड़ता। यह नाटक के बारे
में पूरे भरोसे के न होने का परिणाम नहीं है। क्या अपने को, दूसरों को, एक-
दूसरे को न समझ पाने में मानव की नियति अभिशप्त नहीं है? क्या यह
नियति किसी क्षण अमास के आदमी की है, या इगमन की है? आधे-प्रपूरे में
यह बीच के तबके की इसलिए लगती है कि इसमें बन जिनना स्थिति पर है
उतना नियति पर नहीं है और आधा-का एक दिन और सहरो के सम्बन्ध
में यह इसलिए नहीं लगती कि इनमें बल जिनना मानव की नियति पर है
उतना स्थिति पर नहीं है और बल देने की बात इसलिए करनी पड़ती है कि
नियति और स्थिति को एक-दूसरे से धनपाया भी नहीं जा सकता। इन बन
के कारण इन नाटकों में रचना-विधान का अन्तर भी था गया है। इस समय

सवाल इनके रचना-विधान के संगत-धर्मगत या नाटकों के कृति-विकृति होने का नहीं है, इनमें आधुनिकता के बोध का है जिसे पहचानने की कोशिश प्राचीन-अधूरी हो सकती है।

६—आधुनिकता की चुनौती को लक्ष्मीनारायण साल ने भी अपने नाटकों में स्वीकारने की कोशिश अपनी सीमा और स्थिति में की है—सूर्यमुख (१९६८), मिस्टर अमिमंग्यु (१९७१) और करपयू (१९७२)। इनमें आधुनिकता का बोध कहाँ, कैसे और किस तरह है! यह सही है कि आधुनिक मानस में विगत से टूटने का बोध सजग रूप में पाया जाता है? इसे कामगत अनिश्चरता के रूप में आँका जा सकता है जो इसका ऐतिहासिक पहलू है। इसी तरह आधुनिकता का बोध नगर-बोध से भी जुड़ गया है जो नगरीकरण की प्रक्रिया का परिणाम है। इस दृष्टि से अगर आधुनिकता को हिन्दी साहित्य में आँका जाय तो यह अधिक साफ़ हो सकता है। इसकी पहचान जब केवल पश्चात्य की आधुनिकता लेकर की जाती है तो यह न केवल संदिग्ध हो जाती है, इसका इस्तेमाल दूषित भी हो जाता है। इस छन्द में इतना फैलाव आ गया है कि इसका पनापन खो गया है। भारतीय आधुनिक अपने को उतना अपना और उलझा हुआ नहीं पाता है जितना वह बनता और कहता है। उसके कहने का अन्दाज शायद इसलिए धारणात्मक अधिक है, संवेदनात्मक कम है। अब वह अपने को थोड़ा विगत और परिवेश से कटा महसूस करने लगा है, अपने सम्बन्धों को टूटा हुआ पाने लगा है, मौलिक और राजनैतिक सङ्घर्ष को सूँघने लगा है, तनावों के भँवर में चक्कर काटने लगा है, अपनी अस्मिता को खोजने लगा है। उसके नगर का नरक शायद इतना धिनीना नहीं है जितना पश्चिम के महानगरों का है। वह नरक नाटकों में आने लगा है। भारती के अंधा युग में यह कौरव नगरी है और साल के सूर्यमुख में यह द्वारिका नगरी है जो उजड़ चुकी है, गिर चुकी है, नरक बन चुकी है। इस तरह विगत को आगत से जोड़कर हमें समकालीन स्थिति के माध्यम से आधुनिकता का बोध उजागर होने लगता है। इस मिश्रणीय पद्धति का उपयोग इस उद्देश्य को पूरा करने के लिए अनेकों ने किया है। डॉ॰ साल का सूर्यमुख डॉ॰ भारती के अंधा युग का परिशिष्ट होने की गवाही देता है, काल की दृष्टि और रचना की दृष्टि से। इस नाटक में महाभारत के युद्ध के बाद का नाम है। द्वारिका बड़े-बड़े लोगों से घाली हो चुकी है और इसमें युवा पीढ़ी सब का विरोध करती है, यह अलग-अलग बर्गों में विभाजित है जो आपस में अधिकारों के लिए लड़ रही है। यह नगरी डूब रही है, काम का सागर इसे लीन रहा है। इस तरह महाभारत की नगरी आज की नगरी से जुड़कर, समकालीन स्थिति को उजागर करती है, आधुनिकता का बोध नगर-बोध से जुड़ जाता है। इस नाटक के पात्रों पर

भंषा युग ग्रार कनुप्रिया के पात्रों की छाया मँडरा रही है। इस तरह भंषा युग
 और सूर्यमुख में न केवल नगरी के परिवेश की समानता है, युद्ध की भी समानता
 है, पात्रों की भी समानता है। एक में संजय द्रष्टा के रूप में है तो दूसरे में
 व्यास-पुत्र इतिहासकार के रूप में है, एक में गांधारी है तो दूसरे में रुक्मिणी
 है, एक में दो प्रहरी हैं तो दूसरे में दो दरबान हैं; लेकिन सूर्यमुख की वेनुरति
 पर कनुप्रिया की छाप है। इसी तरह दोनों में भिन्नारी हैं। इस नगरी में
 भापसी युद्ध ने राजकीय खाली कर दिया है और कास के सागर का जल इसे
 निगलने की धमकी दे रहा है, इसके अस्तित्व को खतरे में डाल रहा है। इस
 तरह कौरव नगरी के नाश के बाद द्वारिका नगरी का नाश होने वाला है।
 इसका कारण दुर्गपाल के माध्यम से यह बताया है कि सब इतिहास से भाग
 निकले हैं, व्यक्तित्व खो चुके हैं, इतिहास दृष्टि से वंचित होकर मूल्यहीन हो
 चुके हैं।^१ इस तरह एक मात्र अनिरुत्तरता को आधार बनाया चाहता है तो दूसरा
 निरुत्तरता को या इतिहास-बोध को और दोनों दृष्टियों में आधुनिकता का बोध
 है।^२ प्रद्युम्न की दृष्टि में सहज-बोध को निरूपित किया गया है, कृष्ण के पुत्र और
 कृष्ण की आखिरी रानी वेनुरति के सम्बन्ध में जो नागरिकों को असरता है,
 सहज सम्बन्ध को निरूपित किया गया है। क्या यह सहज सम्बन्ध शशि-सौन्दर्य
 के बोध को लिए हुए है? क्या इसमें आधुनिकता का बोध उस दौर का है
 जिसमें रोमांटिक बोध की मिलावट है? वेनुरति का व्यक्तित्व इस बोध के
 साँचे में ढला हुआ है। भंषा युग में जिस तरह सबका बोझ अपने कंधों पर
 उठाने की बात कृष्ण करते हैं, सूर्यमुख में कृष्ण का पुत्र करता है।^३ भंषा युग
 जरा को जितने भूल से कृष्ण का बध किया था, इस नाटक में इसलिए लिया
 गया है कि उसके माध्यम से आधुनिकता के बोध को अस्वीकारा जा सके।^४
 शास्त्र के माध्यम से इसका स्वीकार भी उजागर होता है—‘इस नगर में बोलने
 की मूल्यहीन स्वतन्त्रता ने हमें खोसता बना दिया है।’ कनुप्रिया में कृष्ण
 मगर राधा के चरणों पर महाभारत लगाते हैं तो सूर्यमुख में कृष्ण का पुत्र वेनुरति
 की बेनी में बमल गूँथते हैं और आधुनिकता के बोध में रोमांटिक बोध का रंग
 धोल देते हैं। जहाँ एक नगरी का खवाल है उसमें आधुनिकता के बोध की
 अनेक संकेतों से गहराया गया है—घुड़ों का फँस जाना, सोने-चाँदी में सारी
 का पैदा हो जाना, गाय के पेट से गधे, हृदिनी के पेट से मूषर का पैदा

१. सूर्यमुख—पृ० १२।

२. सूर्यमुख—साम और दुर्गपञ्च—पृ० १३।

३. वही—पृ० २८।

४. वही—पृ० २८।

होना वास्तव को उभट-पुलट और विसंगत बनाता है।' इसी तरह विजय-पराजय की बहस में भी विसंगति का बोध गहराने लगता है—विजय किसकी होगी ? जो विजयी होगा। वह कौन है ? मैं तुम जिसके पक्ष में हो ? अपने। इस तरह व्यंग्य-बोध विसंगति-बोध में जुड़ा हुआ है जिसके मूल में आधुनिकता की प्रक्रिया है; जिसकी भूतक नाटक के समय और इति तक तो नहीं मिलती, कहीं-कहीं मिल जाती है। यह ध्यायद इसलिए कि पूरे नाटक का विन्यास आधुनिकता के धरातल पर नहीं है या ध्यायद इसलिए कि इसमें आधुनिकता का बोध पहले दौर का है जिसमें आर्य रोमांटिक बोध की प्रभावशाली नज़र आने लगी है। इस नाटक पर संघा युग और कनुप्रिया की गहरी छाप प्रकट है जिसका संकेत दिया जा चुका है। रश्मिणी गांधारी की भाषा में बोलती है तो वेनुरति कनुप्रिया की भाषा में; लेकिन दोनों के व्यक्तित्व बमबोर क्यों हैं ? इसके अपने कारण हैं। अन्तिम सान रश्मिणी के द्वारिका की ओर लौटने में लोड़ी गई है, मास्था में मुसरित की गई है। संघा युग की तरह इस नाटक के अन्त-बोध में ध्यान और समापन का बोध है और इसमें आधुनिकता की पतली धारा सूखकर विलीन हो जाती है। डॉ० सान का नाटक मिस्टर अभिमन्यु (१९७१) में उस आदमी का चेहरा नहीं है जो चक्रव्यूह में बाहर निकलना चाहता था और इसके लिए लड़ा था और मारा गया था; इसमें उस आदमी का चेहरा है जो बाहर निकलना नहीं चाहता, वह बाहर निकलने के बहम का शिकार अवश्य है और इसलिए वह अभिमन्यु न हो मिस्टर अभिमन्यु है, पौराणिक पात्र न होकर आधुनिक पात्र है, एक अकस्तर बनकर व्यवस्था के चक्रव्यूह में फँस गया है। इस तरह पौराणिक पात्र या महाभारतीय पात्र के माध्यम से आधुनिक आदमी की स्थिति को उजागर किया गया है जिसके मूल में आधुनिकता का बोध है। नाटकों में और कभी-कभी कविता में महाभारत के पात्रों का वैदिक या रामायण के पात्रों के बजाय रूपक के रूप में आर्य की स्थिति को उजागर करने के लिए अधिक उपयोग क्यों किया गया है ? यह एक देना शायद है। क्या महाभारत के पात्रों में आधुनिक स्थिति का निपट को पैदा करने में अधिक क्षमता है या पाठक-सामाजिक तत्त्व पहुँचने की अधिक संभावना है ? इनका सही है कि नाटक की विषय से सामाजिक तत्त्व पहुँचाना अधिक आवश्यक माना गया है। धीरान्त ने मिस्टर अभिमन्यु को पट्टाभने और परमने में ऐनी दुर्गिट और गहरी पकड़ का परिचय दिया है, लेकिन इसे आधुनिक आदमी की आगदी के रूप में धारित करना इनका संगत नहीं जान पड़ता।

सर्वप्रथम—एक और दुर्गण्य—१०० पृष्ठ।

जितना इसे प्राधुनिक भावमी की विडम्बना के रूप में ग्रहण। यह इसलिए भी संगत है कि कुछ त्रासदी और कुछ कामदी का युग बीत गया है और इसके मूल में प्राधुनिकता की चुनौती है। मिस्टर अभिमन्यु राजन है जिसका दम सरकारी व्यवस्था में घुटता है, वह इस परिवेश से बाहर निकलने की सोचता है; लेकिन इससे निकल नहीं पाता, इससे निकलने की कीमत भदा नहीं कर पाता। इसके चेहरे का एक पहलू आत्मन है और दोनों को जोड़ने में डॉ० साह ने अपना नाटकीय कौशल दिखाया है। आत्मन की भीत राजन की मौत है। राजन के चेहरे का दूसरा पहलू गथादत्त है जो व्यवस्था का संकेत देता है। राजन के व्यक्ति की विडम्बना यह है कि वह आत्मन के बजाय गथादत्त होकर रह जाता है। इस तरह होने और न हो सकने में तनाव की स्थिति है, मिस्टर अभिमन्यु की स्थिति और धायद निमित्त है। राजन की कवितावादी विमल के साथ चलती है; लेकिन संवाद आत्मन के साथ चलता है जब वह प्राधुनिक चक्रव्यूह से बाहर निकलने की सोचता है। राजन के व्यक्ति का एक पहलू बाहर न निकलने में मुरझित है; लेकिन आत्मन के रूप में इसका दूसरा पहलू बाहर निकलने में अक्षित है और वह तनाव की स्थिति से मुक्तता हुआ अन्त में प्रकटा पड़ जाता है, अन्त के अवसर पर दावत की भीड़ में वह अधिक प्रवेष्टा हो जाता है। इस अन्त-बोध में प्राधुनिकता उभापर होने लगती है। इसी तरह नाटक में वह उस भावमी के चेहरे का परिचय देता है जो अपने लिए कुछ चुन नहीं पाता—न नौकरी, न पत्नी, न बँसला, न दोस्त, न रहन-सहन और न ही अपने कपड़े। इसमें व्यक्ति के सोलमेपन और बनावटीपन का बोध मात्र के परिवेश का परिणाम है या पुराने विधान का—यह एक पेचीदा सवाल है। क्या राजन मिस्टर अभिमन्यु है या श्री अभिमन्यु—इसे तय करना भी कठिन है। डॉ० साह के नाटकों में परिवेश के बचनों का सीखा बोध है। मिस्टर अभिमन्यु अगर चक्रव्यूह में घिर गया है तो करपयू (१९७२) नाटक में गीतम के व्यक्ति पर करपयू सग गया है। वह इसी बात को हम नाटक में एक और दृष्टि से सोझाते हैं। राजन बाहर निकलने की सोचता रह जाता है और इन नाटक के सभी पात्र करपयू को सोझकर इसके विचरे से बाहर निकल जाते हैं। क्या इनके बाहर निकल जाने में प्राधुनिकता की प्रक्रिया जारी रहती है या रुक जाती है? इनका जवाब नाटक में पाता देखने होगा। इसमें चार पात्र हैं—गीतम, कविता, संजय और मनीषा। कविता गीतम की पत्नी है। इनका दिवाहित जीवन एक विचरे में अन्द है, एक दापरे में अक्षर काटका चला घा रहा है। इस घर में ए

हरकत पैदा कर देती है। वह शायद आधुनिक है जो गीतम के पिछरे गीतमों को तोड़ देती है। इसके पहले कहानियाँ और जग्यानों में बाहर धादमी आता रहा है; लेकिन इन नाटक में बाहर से घोरन आती है। मन की दृष्टि में गीतम जानवर निकलता है जो किसी भी सहज काम को करने लिए तैयार नहीं है, खूटे से बँधा एक पशु है। यह एक दूसरे के दुख का काम बनता है। इसके बाद कविता का पिछरा मुलता है या उस पर लगा कर टूटता है। कविता ने भी संजय के घर में नया अनुभव पा लिया है। गीत और कविता दोनों ने अपने विवाहित जीवन की जोरियत को तोड़ लिया है। नाटककार के अनुसार 'दोनों की तलाश ने दोनों' को एक नये बिन्दु पर पहुँचा है।' यह कौन-सा नया बिन्दु है? यह नया बिन्दु शायद पिछरे का खलना है, प और परती का किसी दूसरे के सामने खुलना है। इस संजय के बाद दोनों एक-दूसरे से इस नये अनुभव को छिपाने के लिए झूठों का सहारा लेते हैं और दोनों का सामना नहीं कर पाते। इस बीच कविता अपने अनुभव को एक कहानी रूप में या एक कहानी बनाकर कहती है और यह कहानी इसके पहले कवि की गैरहाजिरी में गीतम और मनीषा के बीच बही जा चुकी है जिसमें न केवल नाट्यारमक आयरनी उजागर होती है, आधुनिकता भी उजागर होती है। कवि अपने घर के अन्दर मनीषा को पा लेती है। यह चाहे नाटक के बाहर के वास्तव से मेल न खाता हो, लेकिन यह नाटक का वास्तव अन्वय है। इस वास्तव की रचना शायद इसलिए की गई है कि बाहर का वास्तव इस तरह का हो और नाटककार के इस चाहने में आधुनिकता की प्रक्रिया ठप हो जाती है। वह इससे विवाहित जीवन की नई बुनियाद रखना चाहते हैं। कविता शायद से पहले एक युवक से नाता ओढ़कर अपनी कामरता के कारण इसे तोड़ चुकी थी। और सुविधा के लिए राजन से शादी की थी। क्या आज की सुबकी सुविधाओं के लिए विवाह नहीं करती? क्या इस तरह वह अपने को पिछरे में बन्द नहीं कर लेती? करपू शब्द से यह संकेत बार-बार दिया गया है। मनीषा, जो आधुनिकता है, बार-बार टूटी है। वह कविता के विपरीत है। एक से भागकर दूसरे के पास, दूसरे से तीसरे के पास जाने में उसकी नियति अभिशप्त रही है। कविता पर शादी का करपू लगा हुआ है और मनीषा पर आजादी का। और दोनों अपने-अपने पिछरे में बन्द हैं। इसी तरह संजय भी गीतम के विपरीत है। इस कलाकार पर भी आजादी का करपू लगा हुआ है। मनीषा गीतम के जीवन में संतुलन लाती है और कविता संजय के जीवन में। शादी और आजादी दोनों अतिथी हैं और इस नाटक का मूल संकेत शायद इसमें है—थोड़ी शादी और थोड़ी आजादी लेकिन नाटककार के अपने मन में मनीषा बस गई है। इसलिए गीतम को थोड़ी आजादी की नई अनुभूति

दी गई है। इस तरह करण्य एक प्रतीक है जिससे एक से अधिक संकेत निकल सकते हैं या निकाले जा सकते हैं। डॉ० हेम भटनागर ने करण्य से यह संकेत निकाला है—'अपने को जानने के लिए व्यक्ति को एकान्त के भ्रमकार में स्वयं को खोलना आवश्यक है। वह बाहर के आलोक में नाटक खेलता है। मनीषा से एकान्त में मिलने पर गौतम करण्य के बाहर आ गया, कविता संजय से मिलने पर करण्य के बाहर आ गई और भीतर आकर वह खुल गई। संजय और मनीषा इस तरह अपने-अपने करण्य से बाहर रहकर भीतर आ गए। इसका मतलब भी यह हुआ कि थोड़ा भीतर और थोड़ा बाहर, थोड़ी शांति और थोड़ी आजादी; लेकिन इस दायरे में आधुनिकता पर करण्य लग जाता है, आधुनिकता के बोध में समझदारी का बोध होने लगता है।

७—जगदीशचन्द्र मायुर के नाटक पहला राजा (१९६६) में मिथकीय पद्धति को आधार बनाया गया है ताकि विगत को प्रागत से जोड़कर भनागत का संकेत दिया जा सके। इस तरह निरन्तरता के बोध में भी आधुनिकता का बोध उसी तरह उजागर हो सकता है जिन तरह अनिरन्तरता के बोध में परम्परा को तोड़ने में आधुनिकता की प्रक्रिया उन्नी तरह जारी हो सकती है जिस तरह परम्परा से नये स्तर पर जुड़ने में। आधुनिकता को किसी खेमे में बन्द करना आधुनिकवादी होने का खतरा मोल लेना होगा। आधुनिकता भी, जैसे पहले अनेक बार कहा गया है, एक से अधिक दीरों से गुजर चुकी है जिससे इगार करना आधुनिकवादी होने का खतूत देना होगा। प्रसार के नाटकों में विगत को प्रागत के जोड़ने में स्वच्छन्दतावादी या रोमांटिक बोध है; लेकिन पहला राजा में आधुनिक दृष्टि का दावा है और यह आधुनिक दृष्टि पहले दीर की लगती है, नेहरू दीर की। नाटककार ने बड़े परिचय से बैरिक, पौराणिक और इस से भी पहले के पात्रों और स्थितियों को बटोरा है और इन्हें अपनी रचना का आधार बनाया है, वृष या पहले राजा के माध्यम से नेहरू के व्यक्तित्व को उजागर करना चाहा है। पुराने पात्रों और स्थितियों का चयन नेहरू-बाल की समस्याओं को उठाने के लिए किया गया है। इसमें एक-एक स्थिति का संकेत है। मायुर ने इनके संकेत देने में बनी दृष्टि का परिचय तो दिया है, लेकिन नाटक इति बन सका है या नहीं—इसके बारे में अन्तिम मत देना कठिन है। इसमें आधुनिकता का बोध कहाँ और कैसे है? इस नाटक की मुष्पात मूत्र-धार और नटी के संवाद से होनी है जिसमें सजील भाषा इस्तेमाल से या संकर भाषा के उपयोग से आधुनिकता के बोध को उभारने की गारंटी की जा सकती है; लेकिन इस भाषा और इस बोध में पटरी नहीं बैठती; पात्रों की रचना में आधुनिकता के बोध की कुछ गवाही चाहे मिल जानी है। मूत्रधार और नटी को छोड़कर इस नाटक में बारह पात्र हैं जिन्हें युग बोध के तानि में डाला गया

है—गर्भ, अग्नि, शुक्राचार्य, मृत, मागध, पूष, ब्रह्म, मुनीषा, दामी अर्चना और उर्वि और हर पात्र एक अन्वोक्ति है, एक संकेत है जिसके माध्यम से नेहरू-युग की आधुनिकता या आधुनिकता का पट्टा दीर उजागर होने लगता है। इस तरह नाटक में समावासीनता इनके आधार पर उभरने लगती है—पूजनाओं की स्थापना, भारत-चीन युद्ध, मन्त्रियों के आपसी द्वेष और पड़ोस, घाटे का बजट या राजकोष का माली हो जाना, देश की एकता का सवाल, पूँजीपतियों के बड़े-बड़े घर, मुनाफाखोरी, जनता का शोषण, अन्न की कमी, पिछड़ी जातियों का भगसा, संविधान की शपथ। इसलिए मायूर ने इस नाटक के रचना-विधान को आधुनिक अन्वोक्ति का नाम देना बेहतर समझा है। इसमें पात्रों को पौराणिक साहित्य से लिया गया है; लेकिन नाटक पौराणिक नहीं है, कुछ सूत्रों को मोहनजोदड़ो—हड़प्पा सभ्यता की खुदाइयों से लिया गया है; लेकिन नाटक ऐतिहासिक भी नहीं है; कुछ गीतों पर सौक-संती की छाप है; लेकिन नाटक वास्तवादी भी नहीं है। अन्वोक्ति शब्द का उपयोग रूपक के रूप में किया गया है। नाटक की शुद्धता केन के सब को मचने में होती है जिससे पूष का जन्म होता है। वह नाटक का नायक है, पहला राजा है, देश का शासक है, आजादी के बाद का जवाहरलाल है। वह खुशामद और तारीफ नहीं चाहता, काम चाहता है, सहयोग चाहता है। उसका विषय काम्यात्मक है। पूष बाँध बाँधने के लिए खुद कुदाली से मिट्टी खोदता है, सरस्वती की धारा को मोड़ना चाहता है। इस में आलड़ा बाँध का संकेत है; लेकिन उसे असफलता का मुँह ताकना पड़ता है जिसके अनेक कारण हैं। पूष के व्यक्तित्व की दो विशेषताएँ हैं—काम और श्रम या मेहनत और सेवा और इनके संकेत अग्नि और उर्वि में मिलते हैं, अग्नि से पहले राजा का काम-सम्बन्ध है और उर्वि से परिश्रम-सम्बन्ध है। ब्रह्म पूष का साथी है। वह अनार्य होकर भी आर्य के लिए सड़ता है। अग्नि और शुक्राचार्य दो मन्त्रियों में गहरा मतभेद है। शुक्र-नीति से पूष को असफलता मिलती है। हर युग का अपना-अपना शुक्राचार्य होता है, जवाहरलाल के मन्त्रिमण्डल का अपना शुक्राचार्य था। देश में अकाल की स्थिति है, सरस्वती नदी का जल सूख गया है, सूखा पड़ गया है और ठेकेदारों को हाथ रंगने का अवसर मिल गया है। अग्नि और भृगु के अपने-अपने आश्रम हैं, आज के पूँजीपतियों के दो बड़े इजारेदार हैं। मुनियों को टोकरियों और कुदालों का ठेका मिलता है, पूँजीपतियों को विदेशी-मुद्रा का। मुनीषा युद्ध में घायलों की सेवा करती है और उसका पति केन अंध परम्परा का संकेत देता है। कुशा की पुनीत रस्सी पवित्र संविधान की शपथ के समान पावन है। इस तरह आगत-को विगत से जोड़ा गया है और आधुनिकता को उजागर किया गया है जो संवेदना के स्तर पर न होकर धारणा के स्तर पर है। सूत्रधार और नटी के संवादों में भी युग की

समस्याओं के संकेत हैं। इनका उपयोग कौरव की तरह किया गया है। पृथु भकेला तो है; लेकिन उसका रास्ता सम्बा और साफ है। उसके मन में न उत्त-मन है और न ही दुविधा।^१ क्या जवाहरलाल का व्यक्तित्व इससे भेद खाता है? क्या पृथु के भकेलेपन में रोमांटिक बोध नहीं है?^२ इसके विपरीत सूत्र-धार और नदी के संवाद में प्राधुनिकता का बोध कभी-कभी अवश्य उभरता है—'तो फिर वही ठव, वही उदासी, वही बेमानी, देखरवार भटकना।' यह प्राधुनिकता पहले दौर की है। माधुर ने पूरी कोशिश की है कि नाटक के पहले राजा को नेहरू के व्यक्तित्व के सच में डाला जाय, वह चाहे ठवे या न ठवे। इस नाटक में यह भी संकेत दिया गया है कि कामराज-योजना का सहारा लेकर मंत्रिमण्डल से कुछ लोगों को निकाल दिया जाय और शुक्राचार्य इसे जानता है—'राजा पृथु हम लोगों को दूध की मक्खी की तरह कँकड़े। और उनके मंत्रि-मण्डल में होये जंघायुज कवच और दस्यु सुन्दरी उबि।' नाटक का अन्त भी सूत्र-धार और नदी के संवाद से होता है जिसमें चरती की खोज है। समर्थवाद के पुष्पोत्पन्न के तस्वर गायन से प्राधुनिकता की प्रकिया अवश्य हो जाती है और इस तरह का अन्त-बोध प्राधुनिकता के पहले दौर की एक वृद्धि है। समन और समापन से इस दौर के नाटक का अन्त होता रहा है—वह चाहे भंया धुग हो या एक कंठ विषपायी। माधुर का पहला राजा प्राधुनिकता की दृष्टि से इसी सम्पदा में आता है।

८—विपिन कुमार का छोटा नाटक तीस्र अवाहिम (१९६३) प्राधुनिकता के पहले दौर की इसलिये लिए हुए है कि इसमें विखंगति का बोध है और विखंगति का बोध एक ही सच में ढला हुआ नहीं है। इस संसार की उद्देश्य-हीन और धराजक मानने की बात नहीं नहीं है। यह बोध पराभौतिक यातना की स्थिति पैदा करता है। इस तरह की यातना को पहले के नाटककारों ने भी उजागर किया है; लेकिन इनमें अन्तर यह है कि आज नाटककारों ने विचारों को वस्तु-विलस रूपान्तर करने की अनुमति दे दी है। इस तरह विखंगति पर बहुत करने के बजाय विखंगति की पेश करना बेहतर समझा जाने लगा है। विखंगत नाटक का पहला काम व्यंग्य से उस सघाव को काटना है जो भोछा और छोटा है। इसका दूसरा काम इन्सान को उसकी सामाजिक स्थिति से भलगाना है और उससे चयन करवाना है ताकि वह बुनियादी स्थितियों का सामना कर सके। मानव की स्थिति या मानवीय स्थिति की विखंगति का विरोध अस्तित्ववादी बोध को लिए हुए है। इसका विरोध रोमांटिक बोध के

१. पहला राजा—पृ० ५२।

२. वही—पृ० ५८।

आधार भी होता रहा है; लेकिन अस्तित्ववादी विरोध आधारहीन को आधार बनाता है। इस तरह विसंगत नाटक में नायक अनायक हो गया है—आकार, अपाहिज, धराधी, बूढ़ा, बँदी। विजय कुमार के नाटक में यह अपाहिज है। इस नाटक की घुड़घात तीन अपाहिजों से होती है—जल्नु, खल्नु और गल्नु—मतलब क, ख, ग से जो एक तेल के लैम्प के छम्बे के नीचे तीन तरह बँडे हैं। इस घन्टार के सिवाय इनमें और अन्तर हो भी क्या सकता है। इस विसंगत संसार में इनके एक-एक शब्द से, एक-एक अंदाज से विसंगति का बोध होता है जो गोबो का अन्तःकार के आचारों की याद दिलाता है—बनो ! बनो क्या ? उठकर ! वहाँ ? कहीं भी ! वहाँ भी, मतलब, कहीं भी। यानी, यहाँ आसपास भी ? हो सकता है। मैंने अभी सोचा नहीं है। बिना सोचे कभी नहीं बोलना चाहिए। इसी तरह भविष्यवाणी की बात को लेकर व्यंग्य आकाशवाणी पर कसा गया है, आजाद होने की बात का मजाक उड़ाया नहीं गया, यह उड़ जाता है। अपाहिज किसी बात का मजाक उड़ाते नहीं हैं, वह शब्दों के हेरफेर से खुद पैदा हो जाता है, खुद उड़ जाता है। इस हेरफेर में न तो शब्दों की पुष्टी है और न ही चालाकी, इसमें नाट्यात्मक शब्द का चयन है और इसकी हरकत है। इस तरह विसंगति पर बहस नहीं होती, विसंगति पैदा हो जाती है या पैदा हो जाती है। इस छोटे नाटक में कभी मानव की नियति तो कभी इसकी स्थिति पैदा विसंगत हो जाती है—बल कभी उसकी नियति पर है तो कभी उसकी स्थिति पर है। अन्तिम तान तीन अपाहिजों की स्थिति पर टूटती है। देश की आजादी, आकाशवाणी के झूठ, काम और आराम, देश की एकता आदि को लेकर विसंगत स्थिति का बोध होता है और हवा चलने, जगह बदलने आदि को लेकर विसंगत नियति का बोध उजागर होता है—फिर चलत हो गया। सही क्या था ? जो पहले था अब नहीं है। न सही, न चलत। न सही, न चलत। तो भ्रम क्या है ? जो है। इसमें आधुनिकता का बोध गहराने लगता है। अन्तिम तान हम सब कहें, हम सब एक हैं मे टूटकर तीन अपाहिजों की स्थिति को विसंगति में बदल डालती है और इस अन्त-बोध में, जो नाटक के बाहर हो जाता है, आधुनिकता की प्रक्रिया जारी हो जाती है। इस तरह तीन अपाहिज कहीं-कहीं गोबो का अन्तःकार की याद भी दिलाते लगता है। इस तरह के छोटे नाटकों की रचना बराबर हो रही है जिनमें आधुनिकता का बोध अपने-अपने स्तर और परिवेश को लिए हुए है : यह कभी धारणा के घरातल पर है तो कभी संवेदना के घरातल पर।^१

१. नवरंग में छोटे नाटक। विजय अग्रवाल—यह पूरा नाटक एक शब्द है। संभूताप सिंह—दीवार की गारसी। शान्ति मेहरोत्रा—एक और दिन। नवरंग में। सुरा रावत—तिलचट्टा।

६—ज्ञानदेव अग्निहोत्री के नाटक शुतरमुगं (१६६८) के बारे में अनेक मत हो सकते हैं और एक-दूसरे के विरोधी भी हो सकते हैं; लेकिन इस समय सवाल इसमें प्राधुनिकता का है। अगर इसमें प्राधुनिकता का बोध है तो यह कहाँ और कैसे है? नाटक की शुद्धता सूत्रधार के कवन से होती है जिसमें वह शुतरमुगं के प्रतीक को अपना काला दुशाला उतारकर राजा के रूप में इन शब्दों में स्पष्ट करता है—शुतरमुगं ! कितना ध्यारा पड़ी है ! जब नान सत्य उसे चारों ओर से घेर लेते हैं तो वह भाग नहीं पाता तो भाँखो समेत वह अपनी चौंख रेत में डूबो देता है और पलायन की अनुभूति की वह कल्पना करता है कि उसे कोई नहीं देख रहा है और वह सुरक्षित है। वह सचेतन शुतरमुगं है, वह जानता है कि उसे सब देख रहे हैं, सब समझ रहे हैं, सब जान रहे हैं और वह सुरक्षित नहीं है। ऐसा एक नाटक मेरो शुतरनगरी में खेला गया था। इस परिचय के बाद परदा इस नाटक पर उठता है। क्या सुरक्षित या अरक्षित होने का बोध नाटककार के मन में है या नाटक में है? यदि नाटक में नहीं है तो प्राधुनिकता के बोध का सवाल उठाना संगत नहीं जान पड़ता। क्या राजा वास्तव में सो रहा है, अचेत शुतरमुगं है या सचेत शुतरमुगं? इन नाटक की संरचना में व्यंग्य-बोध है। यदि इस दृष्टि से इसे नहीं झाँका जाता और गंभीरता के आधार पर इसकी पहचान की जाती है तो राजा वास्तव में सो रहा है। वह बाहर से सो रहा है लेकिन भीतर से जाग रहा है। उसका हर कथन उसे एक यमले जाट की तरह है जो भीतर से टाबरा होता है, सचेत होता है। आज से बीस साल पहले राजा ने शुतरमुगं की प्रतिमा स्थापित करने की सोची थी। क्या बीस साल का सचेत देश की आजादी से नहीं है जिसमें समकालीन बोध उजागर होता है? इसकी बीसवीं सालगिरह मनाने के लिए कुछ लोग राजा का अभिनन्दन करना चाहते हैं; लेकिन वह इतिकार का अभिनन्दन नहीं चाहता, इति का चाहता है। क्या इस व्यंग्य में राजा का उद्घाटन नहीं हो रहा है? जनता इसके विस्तार है। वह शुतरमुगं की स्थापना के विरोध में है। विरोधीनाम में समकालीनता का बोध है। महामन्त्री की इस राय में कि आज इतना सरल नहीं कि उसे किसी परिभाषा में बाँधा जा सके—प्राधुनिकता का बोध उजागर होता है। राजा टालता मानता है और इसलिए वह कभी लुक की बातें करता है तो कभी बेतुरी बातें जिनमें आपरनी उभरती है और कभी-कभी विसर्पित भी। विरोधीनाम की बुनीजी सीर फँकने के माध्यम से भीतर पहुँच जाती है जिससे यह सचेत भिन्न जाना है कि राजा किस तरह परिवेश से कटा हुआ है; लेकिन शुतरनगरी को क्या से करना वह जानता है। महामन्त्री की इस राय में कि

इस गरी में सजग और संवेदनशील होकर जीना संभव नहीं है, प्राधुनिकता की प्रविष्टि जारी है।^१ विरोधीनाम के इस मन में कि बनास्या, नय, भूख और दिशाहीनता का अदृश्य कोहरा गुजुरनगरी को धीरे-धीरे निगल रहा है, समकालीनता के माध्यम से प्राधुनिकता का बोध गहराने लगता है। विरोधीनाम को राजा हथिया लेना है, वह व्यवस्था का अंग बनकर सुबोधी-साल बन जाता है और जनता का नेता मामूलीराम बन जाता है। इस तरह न केवल इन नामों में व्यंग्य-बोध है, स्थिति में भी है जो राजनीतिक है। अथ मामूलीराम को राजा ने हथियाया है—हाँ, माधव मन्त्री, विरोधी-साल के शपथ-समारोह पर मामूलीराम राजमहल में जाएगा, वह अपनी धाँवों से सब-कुछ देखेगा। फिर वह बाहर आएगा, उसका कटु अनुभव भीड़ को मालूम होगा। विरोधीनाम को भीड़ सदैव के लिए भलग कर देगी। वह पूरा हमारा हो जाएगा। और दिशाहीन भीड़ को हमारी होने का अवसर मिलेगा।^२ इस तरह व्यंग्य के माध्यम से प्राधुनिकता का बोध उजागर होने लगता है और व्यंग्य नाटक के अर्थ से इति तक घनना है। इससे लगता है कि यह एक राजनीतिक व्यंग्य-रचना है। समकालीन स्थिति पर महामन्त्री की गहरी पकड़ है—जब तक विरोधियों का अनुवाद सुबोधियों में होता रहेगा सब तक यह सब सम्भव नहीं है। इसी तरह विरोधीनाम की शपथ में व्यंग्य का सीला बोध है—मेरे पास आराम जैसी कोई चीज नहीं है। मैं कुलदेवता गुजुरमुर्ग को साक्षी करके यह शपथ लेता हूँ कि प्राधा वचन और प्राधा कर्म से महाराज का पूरा अनुयायी रहूँगा। इस नाटक में समकालीनता का दबाव इतना है कि यह अपने स्तर से उठरने लगता है, व्यंग्य की धार कुण्ठित होने की मवाही देने लगती है जब चीन और पाकिस्तान दो-दो दुश्मनों की तरफ इशारा किया गया है।^३ एक और अकाल है और दूसरी और विशाल मोज है और भूख से मौत को विसंगत रूप दिया गया है। इसमें आयरनी घँसने लगती है और व्यंग्य भीषण होने लगता है।^४ इसके कसाव को कम करने के लिए उपहास का सहारा लिया गया है। इस नाटक में भी प्राधुनिकता का बोध नगर-बोध से जुड़ा हुआ है, खोसली गुजुरनगरी से। क्या राजा गुजुरमुर्ग है जब वह लोगों के पेट की भूख को दिमाग की भूख में बदलने की सोचता है? इसलिए नाटककार की

१. गुलखुर्ग, पृ० १५।

२. वही, पृष्ठ २४।

३. वही, पृष्ठ ४८, ३३।

४. वही, पृष्ठ ५५।

यह शिकायत संगत जान पड़ती है कि आलोचकों ने राजा की सही पहचान नहीं की है। वह सुतुर-दृष्टि में पीड़ित नहीं है, वह इस दृष्टि से पूरी तरह परिचित है। वह दिशाहीन भीड़ को यह भ्रमवासन देता है कि इसके कहने पर सब-कुछ होगा और मामूलीराम यह संदेश पहुँचाने के काम आता है। इस नाटक का अन्त इस तान पर तोड़ा गया है कि सुतुरमुख तो बन ही नहीं पाया, उसके टूटने का सवाल ही नहीं उठता। राजा को इस उजड़ी और खोखली नगरी से निकाला जा रहा है और नाटक देखने वाली की ओर मुड़कर वह कहता है कि सुतुरमुख की स्थापना उसने कभी नहीं चाही। यह तो शक्ति और सत्ता को सुरक्षित रखने की एक नीति थी। 'अब तो आप समझ गए होंगे कि हम एक राजा हैं और इस अनन्त नाटक के सूत्रधार भी। इस तरह हम का मैं में बदल जाना और अनन्त नाटक के सकेत से नाटक का अन्त हो जाना आधुनिकता की प्रक्रिया को जारी रखता है। अगर अनन्त नाटक की बजाय अन्तहीन नाटक कहा जाता तो शायद बेहतर होता। अनन्त मध्य-कालीन बोध को लिए हुए है और अन्तहीन आधुनिकता के बोध को।

१०—सुरेन्द्र वर्मा के नाटक शोपदी (१९७०) के अन्त-बोध में भी आधुनिकता के बोध का परिचय मिलता है और अन्तहीन अन्त-बोध आधुनिकता का एक मूल न होकर नाटक या कृति की संरचना का परिणाम है।^१ एक डॉक्टर आलोचक को इस नाटक का अन्त घुँसला और मँदला लगा है। इनकी शिकायत यह है कि गुवा नाटककारों पर वास्तववादी शैलियाँ हावी क्यों हैं। इनकी आधुनिकता आरोपित है।^२ शोपदी इसका उदाहरण है। सुरेखा मनमोहन की पत्नी है और एक बड़ी लड़की और एक बड़े लड़के की माँ है। सुरेखा के संसार से नाटक की दुःस्मृति होती है जिससे परिवार के सदस्यों का परिचय देने में फैलाव आ जाता है। आखिरी परिचय उसके पति का है जिसका नाम मनमोहन या मनि है। इस एक नाम पर चार मकाम वालों को इसलिए एतराज है कि इससे इनके अस्तित्व के सोंप हो जाने का लगरा है; लेकिन सुरेखा इनके एतराज से चौंक जाती है। क्या सुरेखा की नियति शोपदी की तरह इन सबको या पाँचों को भ्रमने में है? इन मकामों के अलग-अलग रंग हैं—सफेद, लाल, बाला और पीला। इनसे मनमोहन के व्यक्ति के चार ओर चेहरों का संकेत दिया गया है। सुरेखा को जब चारों की इस बात का सामना करना पड़ता है कि वे सही हैं जो उसका पति है तो शोपदी का चेहरा उमरने लगता है जिसके पाँच पति थे और वह इसे सहन

१. सटिंग, १५१।

२. इनेपट, ५११।

नहीं कर पाती। सुरेखा के अनुरोध पर मनमोहन नकाब वालों को न तो नकारता है और न ही फटकारता है। उस पर नौकरी वाला पहलू हावी हो जाता है। इस तरह घर में उसका दफ्तर वाला चेहरा उभरता है और दरर में उसका और चेहरा। वह भलग-भलग संसारों में विभाजित है। इस विभाजन से वह विसंगत होने की गवाही देने लगता है, बेतुकी बातें करने लगता है, एक संसार को दूसरे से जोड़ नहीं पाता। उसकी जवान सड़की और उसके जवान सड़के का भपना-भपना संसार है, भपना-भपना जीवन है। इस परिवार के जीवन को, जो बीच के तबके का है, मीठी चुटकियाँ ले-लेकर उभारा गया है। माँ और बेटी के सुले संवाद से इस परिवार का जीवन का भीतर खुलने लगता है। रोमांटिक बोध पर मीठी चुटकियाँ भाषुनिकता के बोध को उजागर करती हैं। सड़का भी समकालीन नगर-बोध की आदतों का शिकार है। इस तरह भाषुनिकता का बोध नगर-बोध से जुड़ जाता है। वह घर से और एस० एस० डी० का शौक करता है। इसी तरह एक और चीज है उसके कमरे में, दरवाजे के भीतर ताले में बन्द है। यह घर बिलर रहा है, टूट रहा है। बेटी और बेटी माँ-बाप से कट गए हैं, माँ भी बाप से कट गई है। इनमें आपसी संवाद सतही है या टूट चुका है। मनमोहन और पीले नकाब वाले में संवाद भाषुनिकता के बोध को लिए हुए है। क्या करोगे? तलाश? किस की? कुछ था, जो अब नहीं रहा। ...कब से उसे डूँड रहा हूँ—हर जगह। ...सारी आलमारियाँ सोलकर देत सीं। मेथों की एक-एक दर्राज।^१ इसपर मनमोहन इतना आत्मसीन हो गया है, अपने में लो गया है कि उसपर कम्पनी का मैनेजर और डायरेक्टर मनमोहन के पीले नकाबवाले संस की डाँट-बपट करने लगते हैं। वह ल घर का रहा है और न ही कम्पनी का। इन शिथिल में उसकी बागपीत संजना से होती है और उसका यही सवाप है कि उसे क्या हो गया है। मनमोहन मान नकाब वाले में बदलकर उसके यही जाता है। क्या वे रंग मनमोहन के व्यक्ति के भपना-भपना जाने हैं? क्या इन रंगों का इस्तेमाल मानस के चेतन, उपचेतन या अचेतन को उजागर करने के लिए है...इह, ईगो और मुदर-ईगो को? संजना और मान नकाब वाले की बागपीत के-गिर-नैर की है, बेतुकी है। इसी तरह संजना की बोखिया नगर-बोध का परिणाम है त्रिमें भाषुनिकता का बोध गहराने लगता है।^२ वह अपने को भीड़ से बाट लेना चाहती है, वह मनमोहन के अनिर्धारों के लिए इन शिथिलों से धिरका रहता नहीं चाहती और मनमोहन का मान नकाब को इसकी

१. पद/म ३६—पृ० १४।

२. पद/म, पृ० १४।

परवाह नहीं है। इसके बाद राजेश और धनरा का छोटा नाटक घुस हो जाता है जो इस घर के बिगड़ने का संकेत देता है और अनित्य-वर्षों का इसके टूटने का इंगित करता है। मनमोहन का घर उसके लिए घर नहीं रहा, सबके लिए महान हो गया है जिसकी भीतरी दीवारें तड़क गई हैं, घायली सम्बन्ध टूट गए हैं। घनेब नाटकों की तरह इस नाटक में भी घर टूट जाता है। क्या यह मानव की स्थिति है या उमरी नियति या दोनों? क्या यह वही केवल महानगर के परिवेश का परिणाम तो नहीं है जिसमें शियोनीसम घुस गया है? मनमोहन के दो नकाबों के संवाद में इस स्थिति की पहचान और परत जारी है। कभी गिलास के टूट जाने के संकेत में तो कभी इतबार के संकेत में घायुनिकता का बोध उभार होता है। इमे नाट्यारमक शब्द के बजाय काव्यारमक भाषा या संकेत की भाषा में कहा गया है। इसके बाद बड़े और छोटे नाटकों के संवादों को दोहराने से अतीत को ताजा किया है। मनमोहन और बाले नकाब वाले के संवाद में व्यंग्य की धार तीखी होने लगती है। मनमोहन खुद को अपने से, अपने परिवेश से कटा हुआ पाता है, लेकिन बाला नकाब उभे घर के साइड्स से, बैंक की पासबुक से, लोकर की चाबी से, बीमे की पालिसी से, महान के कागजों से जुड़ा हुआ बताता है। सच्चे रिश्ते यही हैं जो कभी नहीं बदलते, कभी धामी नहीं होते। भ्रजना भी पागल भीड़ का हिस्सा बने रहना नहीं चाहती। उसमें किसी तरह का स्वाद नहीं रहा। इस तरह मनमोहन का समय तो बटता रहा है, लेकिन यह उसे भी काटता रहा है। काले नकाब वाला मनमोहन के लाल नकाब की ज़रूरत को समझता है—भ्रजना भ्रजना के पहले एक रंजना थी तो भ्रजना के बाद एक बंदना होगी—एक नयी किताब पढ़ने को, एक नया जिस्म जानने को। मनमोहन एक गया है, उसे कुछ हो गया है, होश में नहीं रहा। वह अपने को लोकर बिखर गया है, बहजने लगा है। इस तरह महानगर का जीवन जीने से होश में बौन रह सकता है, बौन लगातार दीड़ लगा सकता है जिसमें वह पिछड़ जाय। मनमोहन अपने पीले नकाब में लडखड़ा जाता है। उसे होश में लाने के लिए महान की इस मंजिल पर पीने का पानी नहीं खड़ता (जिन्दगी) इसे खड़ाने के लिए बूस्टर चाहिए। इसकी सूचना सुरेखा देती है, एक बार शुरू में वह पहले भी ये चुकी है। इस बार वह शायद इसलिए देती है ताकि नाटक में उसे भुलाया न जा सके। इस नाटक की शुरुआत सुरेखा या शोपदी से की गई है जिसे मनमोहन के पाँच पहलुओं या पतियों को भेटना है, लेकिन बाद में उसे मरपज से धीरे-धीरे हटाकर परिधि में ढाल दिया गया है और नाटक की मूल कल्पना, जिसके आधार पर इसका नाम रखा गया है, झूठलाने लगती है। सब रंगों के नकाब वाले बूस्टर चाहिए का नारा लगाते हैं, महानगर में बिना

सूट्टर के पानी नहीं बहता, बिन्दगी भूग जानी है। इस नारे के माग नाटक का भग्न हो जाता है या किया जाता है जो प्राकृतिक है। मनमोहन सनवकर राड़ा तो हो जाता है या उसे गढ़ा किया जाता है; लेकिन भीतर से बड़ टूट चुका है। उसके बूढ़ जाने में नाटक के अन्त को बाहर निजालने की कोशिश में प्राधुनिकता का बोध होने लगता है। ऐसा क्यों? इन प्रश्न में हमारी प्रक्रिया जारी हो जाती है।

इस तरह प्राधुनिकता की पहचान और परख इन नाटक और अन्य नाटकों में की गई है। प्राधुनिकता को एक आलोचक ने नैनि-नैनि की भाषा में भी पहचाना और परखा है और नाटककार को समाधि की स्थिति में पहुँचाया है— जैसे प्राधुनिक नाटक में पुरानी भाषा नहीं है, पुराना वास्तव नहीं है, आवेग और आवेग नहीं है, पुरानी ध्वनिनिर्वा नहीं है, करुणा नहीं है। इस नाटक के बारे में यह भी कहा गया है कि इसके संरादों में भीतरी कमाव है, हममें हास्य और व्यंग्य है, इसके शब्द में हरकत है, लेकिन इसमें अकेलेपन, संशय, खोलने-पन और परिवेश से बट जाने का बोध भारतीय परिवेश में गलत है।^१ इस तरह भारतीय और अभारतीय के सवाल को उठाकर प्राधुनिकता की पहचान और परख वही तक संगत है। प्राधुनिकता का बोध यदि नगरीकरण की प्रक्रिया का परिणाम है तो इस सवाल को किस तरह उठाया जा सकता है! क्या इसका कारण भारतीय परम्परा से बट जाने की पीड़ा है? प्राधुनिकता का बोध परम्परा से बट जाने में भी हो सकता है और नये स्तर पर इससे जुड़ने में भी। कभी मय, संशय, विसंगति के बोध को किसी परिवेश या देश में सीमित किया जा सकता है या नगरीकरण की प्रक्रिया को इसमें बाँधा जा सकता है? प्राधुनिकता नाटक में भी क्या-कैसे-किस तरह है इसे उजागर करने की कोशिश की गई है। इसकी पहचान कभी वास्तव के स्वरूप को लेकर की गई है, कभी अन्त-बोध को लेकर तो कभी नगर-बोध को लेकर, कभी अनुभूति के विषय लेकर तो कभी उमीर की घारा को लेकर, कभी मियकीय पद्धति को लेकर तो कभी नाट्यात्मक शब्द को लेकर, कभी असंगति-विसंगति के बोध को लेकर तो कभी अजातीयता के बोध को लेकर, कभी स्थिति पर बल देने की दृष्टि को लेकर तो कभी नियति पर बल देने की दृष्टि को लेकर, कभी परम्परा से बट जाने की समस्या को लेकर तो कभी इससे नये स्तर पर जुड़ने की समस्या को लेकर, कभी घर में व्यक्तित्व की खोज को लेकर तो कभी व्यक्तित्व में घर की तलाश को लेकर। इसी तरह नाटकों में प्राधुनिकता के एक से अधिक दोर भी देखने को मिलते हैं। इसलिए प्राधुनिकता को एक मूल्य के रूप में धारित की बजाय एक प्रक्रिया के रूप में धारित बेहतर जान पड़ता है। अगर इसे निती

१. नररंग—भूमिका।

अकारान्त-नाम सूची

अमोज १६, ७६, १४७, १४८, १७६	कंदारनाथ सिंह ४२, ५४, ६६
अमूल भारद्वाज ५१	कंलाश बाजपेयी ४५, ५१
अम्बिका अग्रवाल ११२	कृष्ण बलदेव वैद ८६
अनीता मोलक ११२	कृष्णा सोबती १५५, १६६
अशोरी ४८	गिरिजाकुमार माथुर ५४, ५६, ६०
अशोक अग्रवाल १२७	गिरिराज किशोर १०४, १०५, १६१
अशोक बाजपेयी ४४, ५३, ५७	गिरिधर गोपाल १५८
अक्षयनारायण मिह १४०	गयाप्रसाद विमल १०४, १०६
अरविन्द सक्सेना १२१, १३२	गोविन्द मिश्र १५६
इब्राहीम शरीफ १२१, १३२, १३३	चन्द्रभूषण निवारी १०४
इन्दियट ५६	चन्द्रराम देवनाने ५४, ६७
उषा त्रियम्बक ७७, १५६	जगदीश अनुवेंडी ५१, ५२
छोत्रेगा ७५	जगदीश गुप्त ५६
चमन ५१, ५४	जगदीशचन्द्र माथुर २०७
चमनदेवर ५१, ७६, ८०	आयम ६६
चामनानाथ १३५	विनेन्द्र भाटिया १२१, १२८
चामू ४६, ७७	दिवोनीमि ४८, ६४
चामीनाथमिश्र १००	टीनिंग गणेशनाथ १२१, १३१
कुमार दिवा २६, ५१, ५४, ५७	दुय्यन्तकुमार ५६, १८६
चंवर नारायण ४६, ५४, ५६, ६०, ६६, ६२	दूधनाथ मिह ११८
	देवेन्द्रकुमार ६३

- देवीशंकर अथस्थी ६४, ६६, ६७, १०४, १०८
 धर्मवीर भारती १६, ६१, १६२
 धर्मेश्वर गुप्त १०४, ११२
 धूमिल ३६, ५१, ५४
 नमोदाप्रसाद मिश्रा ५१
 नरेन्द्र धीर ५१
 नरेश मेहता १५०
 नागार्जुन ५४
 नागेश्वरलाल ३१
 नामवर सिंह ४३, ७७, १०४, १२८
 निराला १२, ३६, ३६, ५४, ५७, ७४, १४६, १७७, १७८, १८१
 निर्मल वर्मा ७८, ७९, ८१, ८२, ८३, १४७, १५१, १५४
 निरुपमा सेवती १२१
 नीलो ४६
 नैमिषेन्द्र जैन ५६, ६१
 परमानन्द श्रीवास्तव ६५
 परेश ५१
 पृथ्वीराज मीणा १३७
 प्रकाश बायम १२१, १३२
 प्रभाकर भाषवे ५६
 प्रेमचन्द ७४, १४५, १७७
 प्रमोद सिन्हा १५६
 प्रयाग शुक्ल ५१, ६६ १०३
 फरेडर ४६
 फायर ४६
 वज्रवन २६
 बदीउज्जम ६५, १३५, १६७
 बालकृष्ण राय ५६
 बल्लभ सिन्हा १३६
 भवानीप्रसाद मिश्र ६१
 भारतभूषण ५४, ५६, ६१
 भीमसेन त्यागी ११६
 भुवनेश्वर प्रसाद १७७, १७८
 मणि मधुकर ५४, ६६, १२१, १५५, १६३
 मणिरा मोहिनी ५१, १२१, १२६
 मधुकर सिंह १२१, १३४
 मनमोहिनी ५१
 मन्नु मण्डारी १६५
 ममता अथवाल 'कालिया' ५१, १६२
 मलयज ५४
 महीपसिंह १०४, ११५
 महेश्वर भस्मा ६६, ६७, १५४, १५५
 मावस ४६
 मुक्तिबोध २५, ५७, ८६, १०१, १२५, १७६
 मुद्राराक्षस ५१
 मृणाल पाण्डे १२१, १२६
 मृदुला वर्मा १२१, १२४
 मोना गुलाटी ५१
 मोहन राकेश ५१, ७८, ७९, १४७, १४८, १५५, १६१, १६६
 मंगलेश डबराल १३८
 मुग ४६
 रघुवीर सहाय ३५, ५७, ६१
 रमेश मोह ५१
 रमेश वर्मा ८७
 रवीन्द्र कालिया ६६, ६८
 राजकमल चौधरी ३१, ३६, ५१, ६२, ८६, १५३
 राजीव सक्सेना ५१
 राजेन्द्र यादव ७८
 रामकुमार ८४
 लक्ष्मीनारायण लाल २०२, २०४, २०५

अकारान्त-नाम सूची

अज्ञेय १६, ७६, १४७, १४८, १७६

अनुल मारदाज ५१

अन्विता अन्नवाल ११२

अनीता श्रीक ११२

अपोलो ४८

अशोक अन्नवाल १२७

अशोक बाजपेयी ४४, ५३, ५७

अवधनारायण सिंह १४०

अरविन्द सक्सेना १२१, १३२

इब्राहीम शरीफ १२१, १३२, १३३

इतिवट ५६

उषा त्रिपाठ्य ७७, १५६

आरुणा ७५

कमलेश ५१, ५४

कमलेश ५१, ५४, ५७, ५८, ५९, ६०

कैदारनाथ सिंह ४२, ५४, ६६

कैलाश बाजपेयी ४५, ५१

कृष्ण बलदेव बंद ८६

कृष्णा सोबती १५५, १६६

गिरिजाकुमार माधुर ५४, ५६, ९०

गिरिराज किशोर १०४, १०५, १११

गिरिधर गोपाल १५८

गंगाप्रसाद विमल १०४, १०६

गोविन्द मिश्र १५६

चन्द्रभूषण तिवारी १०४

चन्द्रशान्त देवनाले ५४, ९७

जगदीश चतुर्वेदी ५१, ५२

जगदीश गुप्त ५६

जगदीशचन्द्र माधुर २०७

जायरा ६६

जिनेन्द्र माटिया १२१, १२८

ज्योतीगिरी ४८, ६४

दीपिका लालबाबा १२१, १२३

दुर्गाचन्द्रमाधुर ५१, ६६

दुर्गाचन्द्र मिश्र ११८

देवेन्द्रमाधुर ६३

१, ५४, ५७

५६, ५६, ९०,

५०६ ५०६ ५०६

देवीनांकर भवस्वी ६४, ६६, ६७,
१०४, १०८

धर्मवीर भारती १६, ६१, १६२

धर्मेश्वर गुप्त १०४, ११२

धूमिल ३६, ५१, ५४

नर्मदाप्रसाद त्रिपाठी ५१

नरेन्द्र धीर ५१

नरेण मेहता १५०

नागार्जुन ५४

नागेश्वरलाल ३१

नामवर मिह ४३, ७७, १०४, १२८

निराणा १२, ३६, ३६, ५४, ५७, ७४,
१४६, १७७, १७८, १८१

निर्मल वर्मा ७८, ७६, ८१, ८२, ८३,
१४७, १५१, १५४

निरुपमा सेवती १२१

नीलो ४६

नेमिचन्द्र जैन ५६, ६१

परमानन्द श्रीवास्तव ६५

परेण ५१

पृथ्वीराज मीणा १५७

प्रकाश वापस १२१, १२२

प्रभाकर मावडे ५६

प्रेमचन्द ७४, १४५, १७७

प्रमोद मित्रहा १५६

प्रयाग शुक्ल ५१, ६६ १०३

फरेजर ४६

पाण्ड ४६

वचन २६

बडीउग्रमर्मा ६३, १३३, १६७

बालकृष्ण राव ५६

बल्लभ मिश्रा १३६

महानीप्रसाद मिश्र ६१

भारतभूषण ५४, ५६, ६१

भौमसेन त्यागी ११६

भुवनेश्वर प्रसाद १७७, १७६

मणि मधुकर ५४, ६६, १२१, १५५,
१६३

मणिका मोहिनी ५१, १२१, १२६

मधुकर मिह १२१, १३४

मनमोहिनी ५१

मन्मू मण्डारी १६५

ममता मधवान 'कानिया' ५१, १६२

मलयज ५४

महीपमिह १०४, ११५

महेन्द्र मत्ना ६६, ६७, १५४, १५५

मालव ४६

मुक्तिबोध २५, ५७, ८६, १०१, १२५,
१७६

मुहाराधस ५१

मृगान्त पाण्डे १२१, १२६

मृदुला वर्मा १२१, १२४

मोना गुलाटी ५१

मोहन राणे ५१, ७८, ७६, १४७,
१४६, १५५, १६१, १६६

मगनेश डबरान १३८

मुम ४६

रघुवीर सहाय ३५, ५७, ६१

रमेश शौक ५१

रमेश वर्मा ८७

रवीन्द्र कानिया ६६, ६८

राजकमल श्रीधरी ३१, ३६, ५१, ६७,
८६, १५३

राजीव मधनेना ५१

राजेश्वर दास ७८

रामचन्द्र ८४

मरनीनारायण लाल २०७, २०८,
२०९

विजय चौहान १०४, १०८
 विजयमोहन सिंह १०६
 विपिनकुमार अग्रवाल ६३, १२७,
 १७८, १७९, २०६
 विष्णुचन्द्र शर्मा ५१, ५४, ६३
 विश्वेश्वर १३६
 वेद राही ११४
 वरद देवड़ा १६४
 श्याम परमार ५०, ५१, ५३
 श्याममोहन श्रीवास्तव ५१
 शिव ४६
 श्रीकान्त ३६, ८५, १५५, १५७
 दीपमणि पाण्डेय ६१
 सकलदीप सिंह ६१
 सतीश जमाली १२१, १३०, १३२
 सर्वेश्वर ४६, ६०

स्नेहमयी चौधरी ५१
 साही ४६, ५४, ६८, ६९
 सितिप्रभा ४६
 मुदर्शन चोपड़ा १०४, १११
 मुदर्शन नारंग १२१, १३२
 मुषा झरोड़ा ११३
 मुरेन अवस्थी १७८
 मुरेन्द्र वर्मा २१३
 से० रा० यात्री १०४, ११२
 सौमित्र मोहन ३६
 हरदयाल १६७
 हनुमान ४६
 हरिनारायण व्यास ५६
 हृषिकेश १३६
 ज्ञानरंजन ६६, ६८
 ज्ञानदेव अग्निहोत्री २११

